

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID



TESIS DOCTORAL

Para una historia de la voz escénica en España

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eduardo Vasco San Miguel

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2017

EDUARDO VASCO SAN MIGUEL

PARA UNA HISTORIA DE LA VOZ ESCÉNICA EN ESPAÑA

Tesis doctoral dirigida por

JAVIER HUERTA CALVO

Programa de Doctorado en Estudios Teatrales
2016



Instituto del Teatro de Madrid
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid

«Mientras que por algún invento prodigioso no sean fijados, para reproducirse luego en admirable sincronismo, los movimientos y entonaciones, ¿qué hará la crítica para ver en el hecho las leyes del principio, cuando es tan fugaz el fenómeno?»

Enrique Funes

Sumario

English summary.....	11
Resumen en castellano.....	17
Prólogo.....	21
I. Los registros.....	31
I.1. Los inicios: el fonógrafo.....	32
I.1.1. Antonio Vico.....	33
I.1.2. El fonógrafo en España.....	34
I.1.3. La colección Regordosa.....	35
I.1.4. Recitados en cilindros.....	36
I.1.5. El <i>Boletín Fonográfico</i> (1900-1902).....	37
I.1.6. Catálogos de cilindros españoles.....	38
I.1.6.1. S. A. Fonográfica y Casa de Antonio Escobar.....	38
I.1.6.2. Catálogo Hugens y Acosta.....	39
I.1.6.3. Otras casas de grabación y distribución.....	40
I.2. El nuevo formato: el disco de pizarra (1899-1960).....	40
I.2.1. Gramophone (1905-1921). La herencia del canon fonográfico....	41
I.2.2. Odeon (1912-1918). Los inicios del canon clásico.....	44
I.2.3. Gramófono-La voz de su amo. (1922-1926). Rivalidad.....	48
I.2.4. Odeon (1923-1935). Una torpe reacción.....	50
I.2.5. Gramófono-La voz de su amo (1926-1932). El prestigio.....	53
I.2.6. El Archivo de La Palabra y un disco sin catálogo.....	55
Ilustraciones I.....	57-68
II. Los actores.....	69
II.1. El indomable Francisco Morano (1876-1933).....	71
II.1.1. La aventura de ser actor.....	72
II.1.1.1. La vocación.....	73
II.1.1.2. Un comienzo en las Américas.....	74
II.1.1.3. Barcelona: María Tubau y Ceferino Palencia.....	75
II.1.1.4. Miguel Cepillo.....	76
II.1.1.5. Madrid.....	78

II.1.2. De galán cómico a primer actor: prestigio.....	81
II.1.2.1. Tres temporadas con «Los del Lara».....	81
II.1.2.2. El teatro de la Comedia.....	88
II.1.2.3. Una breve experiencia empresarial: el Alhambra.....	97
II.1.2.4. Una nueva formación y el regreso al Lara.....	102
Ilustraciones II.1.1 y II.1.2.....	109-114
II.1.3. Un actor consolidado.....	115
II.1.3.1. Donato Jiménez.....	115
II.1.3.2. Carmen Cobeña y el teatro de la Princesa.....	117
II.1.3.3. Con Josefina Cobeña y un favor a Ceferino Palencia..	123
II.1.3.4. La temporada de Ramos Carrión en el Español.....	126
II.1.4. El actor y su carácter: Todo un personaje.....	132
II.1.4.1. Nueva compañía y nueva gira.....	132
II.1.4.2. Desterrado.....	135
II.1.4.3. De nuevo en Madrid: la consagración.....	143
II.1.4.4. Cuatro temporadas en Barcelona. El cine.....	154
IlustracionesII.1.3 y II.1.4.....	167-173
II.1.5. La depuración del estilo.....	175
II.1.5.1. El teatro «patológico».....	175
II.1.5.2. Dos temporadas en Barcelona y otro año de gira.....	182
II.1.5.3. Una temporada irregular en la Princesa.....	184
II.1.5.4. El viaje continuo del actor.....	189
Ilustraciones II.1.5.....	195
II.1.6. Madrid: de los grandes coliseos a los teatros de arrabal.....	199
II.1.6.1. El teatro Español.....	199
II.1.6.2. Barcelona y el comienzo de la crisis.....	205
II.1.6.3. La primera temporada en la Latina.....	210
II.1.6.4. La segunda de la Latina.....	217
II.1.6.5. El Goya en Barcelona y la renovación del elenco.....	224
II.1.6.6. La temporada en el teatro Fuencarral.....	227
Ilustraciones II.1.6.....	233-242
II.1.7. La decadencia y muerte de un gran actor.....	243
II.1.7.1. Cambios en el oficio. Lo más crudo de la crisis.....	243

II.1.7.2. Lola Membrives: América como refugio.....	249
II.1.7.3. De nuevo en España. Las últimas temporadas.....	251
II.1.7.4. La muerte de un actor: reacciones.....	255
Ilustraciones II.1.7.....	263-265
II.2. Ricardo Calvo Agostí y los clásicos (1875-1966).....	267
II.2.1. Poesía, viajes y teatro: Los comienzos.....	267
II.2.1.1. El hijo de un actor legendario.....	267
II.2.1.2. Primeros pasos en la profesión.....	268
II.2.1.3. En la compañía Guerrero-Mendoza	272
II.2.1.4. Viajes y poesía. París. <i>El dragón de fuego</i> y Fuentes..	276
II.2.1.5. La compañía de Carmen Cobeña.....	279
II.2.1.6. Compañía propia. De gira con Valle-Inclán.....	280
Ilustraciones II.2.1.....	283-284
II.2.2. La forja de un primer actor.....	285
II.2.2.1. Primer actor en Madrid junto a Morano.....	285
II.2.2.2. Con María Tubau en el Español.....	288
II.2.2.3. Compañía Cobeña-Oliver, junto a Borrás.....	289
II.2.2.4. La temporada de Ramos Carrión en el Español.....	294
II.2.2.5. Nueva compañía propia: Barcelona.....	300
II.2.2.6. Madrid, la vuelta al Español: Nieves Suárez.....	306
Ilustraciones II.2.2.....	309-312
II.2.3. El actor y su repertorio.....	313
II.2.3.1. Regreso al teatro Romea de Barcelona.....	313
II.2.3.2. Calvo-Vico y el debut cinematográfico.....	314
II.2.3.3. La compañía Villaespesa.....	315
II.2.3.4. Nueva compañía propia.....	314
II.2.3.5. La compañía Moreno-Villagómez	318
II.2.3.6. Una nueva gira nacional y una gira americana.....	322
II.2.3.7. Matilde Moreno y el Español: compañía titular.....	324
Ilustraciones II.2.3.....	335-339
II.2.4. Los años del Español y América.....	341
II.2.4.1. Dos temporadas en el Español junto a Benavente.....	341
II.2.4.2. Repertorio en el Español.....	348

II.2.4.3. La renovación estética (1922-1923).....	352
II.2.4.4. Un elenco renovado junto a Miguel Muñoz.....	357
II.2.4.5. La aventura americana y el pleito con Benavente.....	360
Ilustraciones II.2.4.....	365-366
II.2.5. La vuelta del actor de los clásicos, y Pemán.....	367
II.2.5.1. La vuelta de los clásicos a España.....	367
II.2.5.2. Una cuestión de estado: Ricardo Calvo.....	371
II.2.5.3. Los teatros populares.....	376
II.2.5.4. El esperado apoyo estatal.....	380
II.2.5.5. <i>El divino impaciente</i>	381
II.2.5.6. El teatro Español: junto a Borrás.....	385
Ilustraciones II.2.5.....	393-399
II.2.6. El legado de un actor.....	401
II.2.6.1. La posguerra.....	401
II.2.6.2. El teatro nacional: don Ricardo Calvo.....	406
II.2.6.3. Opiniones y nuevas grabaciones.....	409
II.2.6.4. La muerte.....	413
Ilustraciones II.2.6.....	415-417
II.3 Otros actores.....	419
II.3.1. Carmen Ruiz Moragas, la recitante.....	419
II.3.1.1. El Conservatorio y los Guerrero-Mendoza.....	419
II.3.1.2. Una boda, un divorcio y el cine.....	421
II.3.1.3. Ricardo Calvo.....	423
II.3.1.3. La primera compañía propia.....	425
II.3.1.4. El teatro Fontalba y nueva compañía propia.....	426
II.3.1.5. La recitante y Rivas Cheriff.....	427
II.3.2. Un breve apunte sobre Enrique Borrás.....	248
Ilustraciones II.3.....	433-435
III. La declamación del verso.....	437
III.1. Los tratados de declamación.....	439
III.1.1. La llegada de nuevas ideas.....	440
III.1.1.1. Memorias Literarias de París.....	441
III.1.1.2. Discurso II sobre las tragedias españolas.....	442

III.1.1.3. El <i>Arte cómico</i> de Rezano.....	445
III.1.1.4. Ignacio Meras y <i>El Arte del Teatro</i>	446
III.1.2. La necesidad de instrucción.....	449
III.1.2.1. Reflexiones en el Memorial Literario.....	450
III.1.2.2. El Manifiesto de García de Villanueva y Parra.....	451
III.1.2.3. <i>Lauriso Tragiense</i>	451
III.1.2.4. El tratado de La Clairon.....	453
III.1.2.5. Las pasiones de <i>Zeglirscosac</i>	454
III.1.2.6. Primeras reflexiones de Bretón.....	455
III.1.3. Primeros tratados para el conservatorio.....	456
III.1.3.1. Los principios de literatura de Castrillón.....	457
III.1.3.2. Bastús, y la primera edición de su tratado.....	459
III.1.3.3. El tratado de Andrés Prieto.....	461
III.1.3.4. El ideario de Latorre.....	464
III.1.4. Tratados de mediados de siglo.....	465
III.1.4.1. Luis Lamarca en Valencia.....	465
III.1.4.2. El ensayo de Barroso.....	466
III.1.4.3. Ramón Valladares y Saavedra.....	468
III.1.4.4. Un pequeño manual de Milà y Fontanals.....	469
III.1.4.5. Bretón y la declamación.....	471
III.1.5. Nuevos tratados para el conservatorio.....	471
III.1.5.1. El tratado de Romea.....	472
III.1.5.2. Consejos de Antonio Capo celada.....	474
III.1.5.3. La última reedición de Bastús.....	475
III.1.5.4. Lorenzo Badioli y Prota.....	476
III.1.5.5. El arte de la declamación de Pizarroso.....	479
III.1.6. Tratados en el cambio de siglo.....	479
III.1.6.1. El curso de Guerra y Alarcón.....	479
III.1.6.2. La teoría de Lladró y Mallí y Coquelin.....	481
III.1.6.3. Sebastián Carner y su tratado.....	483
III.1.6.4. Funes contra las tendencias líricas.....	483
III.1.6.5. Prohens y Juan, en Palma.....	487
III.1.7. Los tratados del S. XX.....	487

III.1.7.1. Rodríguez Solís y Gómez Renovales.....	487
III.1.7.2. Castillejo de la Fuente y Córdoba.....	489
III.1.7.3. Un tratado de tratados y otro mal atribuido.....	494
III.2. En torno a la declamación del verso clásico: prensa y profesión.....	495
III.2.1. El verso ausente.....	496
III.2.2. El actor traducido.....	499
III.2.3. Hacia una renovación.....	501
III.2.4. Sassone y la importancia del verso.....	505
III.2.5. Cipriano de Rivas Cherif: lo que no pudo ser.....	509
III.3. Análisis de tres títulos representativos.....	513
III.3.1. De las tablas al gramófono.....	515
III.3.1.1. <i>La vida es sueño</i>	515
III.3.1.2. <i>El alcalde de Zalamea</i>	519
III.3.1.3. <i>La moza de cántaro</i>	522
III.3.2. Análisis versal y comparativo de las grabaciones.....	524
Código para el análisis.....	526
III.3.2.1. <i>La vida es sueño</i>	527
A) Francisco Morano, Odeon 1912 (I, 102-172)	
B) Francisco Morano, Odeon 1912 (II, 2146-2187)	
C) Ricardo Calvo, Odeon 1918 (I, 102-172)	
D) Ricardo Calvo, Odeon 1918 (II, 2148)	
E) Ricardo Calvo, Gramophone 1922 (I, 102-172)	
F) Ricardo Calvo, Gramophone 1922 (II, 2148-2187)	
G) Ricardo Calvo, Gramophone 1929 (I, 102-172)	
H) Ricardo Calvo, Gramophone 1929 (II, 2148-2187)	
III.3.2.1. <i>El alcalde de Zalamea</i>	548
A) Francisco Morano, Odeon 1914 (II, 682-722)	
B) Enrique Borrás, A. de la palabra 1933 (II, 682-744)	
III.3.2.1. <i>La moza de cántaro</i>	554
A) Carmen Ruiz Moragas, Odeon 1935 (II, 1217-1280)	
Conclusiones.....	557
Bibliografía.....	563
Apéndices.....	585

English summary

A deeper knowledge of the stage voice in Spain.

The history of the fragments of the recordings of plays, recited by great actors in the first third of the XX century in phonograph cylinders and 78 r.p.m. records, has never been studied before, it's completely unknown for the academic as well as for the theatre professionals. After decades of reflections in how to proceed to the verse saying in the Spanish Golden Age verse and musings about the lost tradition in recitation, it is surprising that all the sound documents that we are going to study, have been forgotten and out of all discussions. I can only find one explanation to this, nobody knew about its existence. So this was the origin of my research.

My interest in those recordings, started as a collector, antique books, hand programmes, contracts, costume and stage sketches, posters and all I can find. The desire to reconstruct the history of my profession, took me to realize that I wanted that all I work for, has a meaning beyond the present. One day I found a 78 r.p.m. recording containing *La Vida es Sueño*, recorded by Francisco Morano on one side, and the poem *Amores de Avenzaiden* by Ricardo Calvo on the other. I started to research, and realized that the records contained fragments of theatre plays recorded by the main actors of the beginning of the XX century, reciting parts of the most important Spanish and international repertoire, although I knew about those actors, I had no idea such recordings existed. That was the beginning of my research.

My commitment to the classics (classic theatre) throughout my career, stimulated my interest, and I began to gather all the material I could about these recordings. What I found, more records, publications, catalogues, etc., form the main corpus of my study.

I found out that all this material was not gathered in libraries or museums, it was scattered around and some had even disappeared, so this made it very difficult to find and to study. The most important music companies that had produced these records, Odeon and discos Gramofono-La Voz de su amo, had closed down and its archives have not been fully conserved anywhere. Only private collectors had gathered information about the 78 r.p.m. records and phonograph cylinders. So I started to collect myself for an academic purpose.

The music companies recorded the music genres that were popular in that period as well as other many styles including a section called «recitados» formed by different recordings, such as speeches, humour, scenes, ventriloquist etc. Between 1898 and 1936, there was a very high production of records, so the business must have been successful, it was not only for sales purpose that they were done, but also for prestige.

These are my subjects: to develop a study of the evolution of the reciting of fragments of the Spanish Golden Age in the sound recordings done between 1899 and 1939, by its two main actors: Francisco Morano y Ricardo Calvo; to prepare a base for the history of the stage voice in Spain, where I intend to define the until now ignored trajectory of the reciting of the Spanish verse, and the specific ways in which the actors performed them in the first third of the XX century; to find out who these actors were and why it was them that recorded these fragments and not other actors and what was the relation between the intense theatrical Spanish life of that time and the recorded fragments; to demonstrate that both the decision to record the fragments and the election of the actors to do the recordings had its origin in the Spanish theatrical life, as well as the impact that the commercialization and distribution of the records had in both the audience and the professionals, and to study the evolution of the declamation of the Spanish Golden Age verse.

In the first part of my study I will proceed to order the corpus: made up of the recordings that the Spanish actors performed from 1899 to 1936 in private collections and record companies. I will restrict the scope to the recordings of dramatic texts and more specifically to those that contain fragments of the Spanish Golden Age.

The second part of the study is dedicated to the actors who recorded those fragments, Francisco Morano (1876-1933), Ricardo Calvo (1875-1966), Carmen Ruiz Moragas and Enrique Borrás. I will try to show how their careers are directly related to the recordings.

The third part is about the declamation of the verse in the Spanish Golden Age throughout that same period. It begins studying the development of the theory books published from 1750 to 1936. I will then approach the same topic but seen from the press and profession's point of view, compiling the most important reviews of that period.

This third part finishes first with an analysis of the existing recordings of three emblematic titles, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* and *La moza de cántaro* approached from different perspectives. Historical, the presence in the theatres of the

time, the actors that performed them and the audience's acceptance. Secondly a deep analysis of how the verse was said in the recordings to identify exactly each actor's style and with this try to understand better our background and acting in the past regarding this matter.

What I pretend, is, first of all to develop the history of the stage voice in Spain(1899 -1936) on how the actors said the Spanish verse when performing the Spanish Golden Age in that period. I will also try to show that the decision, when choosing a play or a fragment for a recording, was directly related with the Spanish theatre life of the moment and how the records had an impact in the audience and the professionals.

It's difficult to understand present days without analysing the past. So the privilege of having listened to the work of those great actors enables to understand the way of reciting of a generation of actors that includes, Guillermo Marín, Alejandro Ulloa, Rafael Rivelles o Manuel Dicenta; the generation that has taught us our current way to approach the Spanish classical theatre.

The recording and commercialization of the studied records and phonograph cylinders made something that previously seemed impossible, possible: that the art of recitation remained for the future. Fortunately the sales success of phonographs and gramophones and the wide distribution of the recordings, allowed the companies to establish and consolidate and more important to bet on the option of prestige in order to reinforce their brand, relying on important actors to record literary essentials.

As we have seen, stage ordered. With Jose Santiago the plays represented in the theatres, were those chosen for the recordings. Having studied the career of the actors and comparing them in the recording tables that were made, it's clear that the chosen titles were those successful on the stage. Fragments of plays that were thought as possible major sales hits were also chosen, but always connected to the image of the main actors.

The ways to say the verse are clearly influenced by the tendencies that come from abroad, as the XX Century approaches, the concept of naturalness begins to install. This penetration of new ideas is produced through the stage and in the declamation treaties, as I have reflected, to a lesser extent due to the opinions that come from the theatrical activity.

The recommendations and demands regarding the voice and the verse that appear in the studied treaties, are at the beginning the reactions to the inattention that

the stage was living. Nevertheless as the century moves forward conservatories are created, and the issue begins to get national relevance. We start to find everyday worries and a more precise detailed dedication towards the Spanish verse.

What enables the progress of the actors and that start to penetrate in the professional life, are; the use of the memory getting rid of prompters; the escape of false and very extreme declamation, the use of punctuation as reference; the study of passions to copy them in an appropriate way; excellent pronunciation; the rejection of local accents; adapting the voice to the different acting spaces; the need to read, to be able to analyse and perform; the efficiency of resources; and the wide range of hues when performing.

Upon the verse, besides the above mentioned, we find the struggle to reach uniformity in the declamation, the respect to the meaning of the sentence leaving aside intonation, avoiding singing, the need to use verse pauses without falling into the monotony of the rhythmic repetition, the necessary study of the rhythmic accents, and the intelligent choice of breathing pauses without interfering with the performing .

The opinions on how to proceed make it evident that training and practice are mandatory to enable the actors to face verse and to transmit it to the audience in a way that it can be fully appreciated. The sense of the way of speaking and the need to find a modern approach without altering the meaning nor the formal values of its poetry prevails

After the analysis it is very clear that we have found four different ways of understanding the reciting of the verse in the Spanish Golden Age in the first third of the XX century. We could consider the way of Carmen Ruiz Moragas the one that is more archaic closer to the psalm reciting. A kind of projected declamation, in fact more technical, but with no implication coming from the actor, ruled by the resources and addressed to produce a musical effect. As I have mentioned above, the closest to people like Maria Guerrero.

Borras reciting, also closer to certain musical aspects, is very distanced from natural speech due to its tones and an intend to define every syllable, and, every word. His melodious slow tempo also separates us from the actual acting and allows us to enjoy a more formal verse .It would be a declamation more similar to the French concept of the time.

Morano's recordings were ruled by spirited energy and a flat general almost projected tone, separated from natural speech, as we have already seen, due to the

rhythm used which tends to be predictable and leads as to some kind of monotony. The abuse of old fashioned resources like the vibrato, the drop of tone in the vowels and the slow down places him half way between a try to say the verse and marking the rhythm. Its a more intuitive declamation, closer to what characterized an actor like Antonio Vico, sticking to the opinions of people like Rivas Cherif and we remember his beginnings with Cepillo, disciple at the same time of Vico. His attachment to aurous verse, always occasional and with just one reference title, *El Alcalde de Zalamea*, would be the cause of the little evolution in his performing ways, more orientated to tendencies marked by an actor such as Zacconi.

Calvo's three recordings, spaced out along one decade, places us before an actor that moves forward and gets rid of the archaic elements of his technique and brings closer his reciting to natural speech. He is without any doubts our precedent of our contemporary way to understand Aurous verse. This technique was transmitted to his disciples, specially Ulloa and Marin, we can not forget his teaching years in the conservatory when the basis was set to how classics are performed nowadays.

This last way to verse saying is a way to understand declamation which would not be possible without taking into account and understanding different factors. First we need to remember that he's the son of one of the most relevant actors of the XIX century, remembered because of his virtuous way reciting. We also have to take into account his early friendship with poets like the Machado brothers, who manage a concept that points more to the beauty and simplicity of poetry and sets aside the more ostentatious constructions. We can't forget the historical events, like the arrival of the sound movies, radio, recordings as the ones we're studying that most surely affected the ways of performing. Introducing colloquial ways of speaking in the theatre. The continuous practice of the verse on stage —almost exclusive of Ricardo— would be the definite element that manages to refine the technique, something in which there has been a great advance in these last thirty years.

My conclusions: the history of the recordings that I have put forward show how the evolution of the reciting goes towards a more natural way of reciting and how that sets the precedent of our present way of understanding declamation. Stage life and the recordings were fully linked so the actors that recorded the fragments were the ones who succeeded on the stage. These recordings remained as reference in the memory of both, the audience and the professionals.

Resumen en castellano

La historia de las grabaciones de fragmentos de obras teatrales, recitadas por los grandes actores, en el primer tercio del siglo XX y que fueron editadas en cilindros fonográficos y discos de 78 revoluciones por minuto, no ha sido estudiada nunca. Desde los ámbitos académicos no se ha conocido jamás este material ni tampoco se ha tenido en cuenta en los profesionales. Tras décadas de reflexiones sobre cómo se debe recitar el verso castellano del Siglo de Oro, resulta sorprendente que estos documentos sonoros que voy a presentar y estudiar no se tuvieran en cuenta como base de los múltiples debates que se han producido. Sólo podemos encontrar una explicación: nadie conocía su existencia. Este es el motivo que generó mi investigación.

El interés en estas grabaciones, si bien comenzó como coleccionista derivó rápidamente —consciente de su importancia— en la necesidad estudiarlas. Al encontrarme un disco en el que el actor Francisco Morano recitaba las décimas de Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca por una cara; y Ricardo Calvo el poema *Amores de Avenzaiden* por la otra me di cuenta de que había encontrado un eslabón perdido entre las maneras románticas de recitado y nuestras formas de decir el verso en la actualidad.

Mi dedicación a los clásicos durante toda mi carrera estimuló mi interés y comencé a reunir todo el material que pude sobre estas grabaciones y sus autores. Lo que encontré: catálogos, libros, programas de mano, etc., constituye el corpus fundamental del trabajo que aquí presento.

Este material no estaba completo en ninguna arte, no era posible hallarlo reunido en museos o archivos; en su mayor parte se encontraba diseminado en colecciones particulares. Las dos compañías que se dedicaron a la producción y distribución de estos discos, Odeon y Discos Gramófono-La voz de su amo, desaparecieron y sus archivos no fueron conservados, así que tampoco por esa vía era posible encontrar la información. Sólo los coleccionistas privados podían suministrarme tanto las grabaciones como la información necesaria para catalogarlas e investigarlas con un propósito académico.

Las dos compañías mencionadas no sólo grabaron y distribuyeron los géneros musicales populares del momento, así como música clásica, autóctona, etc., sino que crearon una sección especial denominada Recitados que contenía diferentes registros de discursos, escenas cómicas, ventriloquia o escenas teatrales. Entre 1898 y 1936 hubo una gran producción de discos que nos habla del éxito del negocio, aunque en el caso de

los registros procedentes de textos teatrales o poemas había una motivación por encima de la económica, y que tenía que ver con reforzar el prestigio de la marca.

Mis objetivos han sido, en primer lugar, desarrollar un estudio de la evolución del recitado de fragmentos de obras teatrales del Siglo de Oro en las grabaciones, efectuadas entre 1898 y 1939, por los actores Francisco Morano y Ricardo Calvo. También crear una base para realizar una historia de la voz escénica en España, definiendo la ignorada trayectoria del recitado del verso castellano y las diferentes maneras con las que los actores se enfrentaban a él en escena durante ese periodo. De esta manera poner de manifiesto quienes eran los actores que realizaron estas grabaciones, por qué fueron concretamente ellos quienes las realizaron y no otros; encontrar la relación entre la intensa vida teatral española y la elección de los fragmentos a impresionar. Quiero demostrar que la decisión de elegir qué fragmentos se grababan y quienes los recitaban tenía su origen en las tablas madrileñas. Y por último que estas grabaciones tuvieron impacto en el público y los profesionales, e influyeron en la evolución del recitado contemporáneo.

Este trabajo abordará en su primera parte la ordenación del corpus, compuesto por las grabaciones que los actores españoles realizaron de repertorio teatral desde 1899 hasta 1936, en colecciones privadas, sociedades fonográficas y casas discográficas españolas. Acotaré el territorio de la investigación a los registros de textos dramáticos, y más concretamente, a aquellos que contienen fragmentos en verso del Siglo de Oro español.

La segunda parte está dedicada a los actores. Efectuaré dos estudios minuciosos de la trayectoria profesional de los dos actores que grabaron, en los albores de esta industria y en su desarrollo, más repertorio clásico español en verso: Francisco Morano (1876-1933) y Ricardo Calvo (1875-1966). Trataré de relacionar su devenir en las tablas con la aparición, realización y pervivencia de las grabaciones que nos ocupan.

La tercera parte está dedicada a la declamación del verso. Consta de un primer punto dedicado a estudiar la evolución del tema en lo formativo, a tenor de lo publicado en los tratados de declamación desde 1751 hasta el momento histórico que nos ocupa. El siguiente apartado, abordará la misma cuestión, pero desde el punto de vista de la prensa y la profesión, y recopilaré aquellas declaraciones significativas sobre la materia escritas durante las primeras tres décadas del siglo.

Esta última parte finalizará dedicando un estudio a las grabaciones existentes de tres títulos representativos como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *La moza de*

cántaro, desde varios puntos de vista. Detallaré la presencia de dichas obras en la escena madrileña entre 1900 y 1935, los intérpretes que las llevaron a las tablas y su recepción, para realizar posteriormente un análisis de la manera de decir el verso que se aprecia en los registros de los que me he referido.

Este análisis ha revelado las técnicas utilizadas por los actores que nos ocupan, y nos permitirá conocer, con exactitud, el estilo concreto de cada uno. Las diferencias y similitudes que hemos encontrado, nos han permitido establecer criterios con los que entender el tantas veces traído y llevado asunto de nuestro pasado declamatorio, y revelarán cuestiones que ignoramos sobre nuestro concepto presente.

No se puede entender el presente sin analizar el pasado. Así, tras devolver a la memoria colectiva el trabajo de estos comediantes, resulta evidente que las maneras de decir el verso en el teatro español, tuvieron una definición propia de cada actor. Estos modos quedaron registrados en las grabaciones que estudiamos en este trabajo, y al pasar de unos cómicos a otros, sentaron las bases de nuestra manera actual de enfrentarnos al verso áureo.

Estas grabaciones constituyen los antecedentes de la manera de entender la palabra en el teatro clásico de una generación de actores como Guillermo Marín, Alejandro Ulloa, Rafael Rivelles o Manuel Dicenta; y directores como Luis Escobar, José Luis Alonso, Tamayo o Luca de Tena. Para nosotros, que provenimos de su práctica, el estudio y comprensión de los registros que nos ocupan son, insisto, vitales para entender nuestra actual manera de abordar el teatro clásico Español.

Francisco Morano, Ricardo Calvo y Enrique Borrás fueron los actores más importantes del primer tercio del siglo XX junto a Emilio Thuillier (1868-1940) y José Tallaví (1878-1916). Fueron hombres de teatro que marcaron época al intentar una renovación desde la escena, y sumaron sus trayectorias particulares, sus diferentes tradiciones y escuelas, a las corrientes interpretativas que llegaban desde Europa. Eran artistas que tuvieron que independizarse de los empresarios habituales, y convertirse en empresarios ellos mismos para emprender caminos, con compañías propias, que les permitiesen hacer un teatro más artístico y menos comercial. Intérpretes, en definitiva, que buscaban, tras una época post-romántica de obras e interpretaciones rimbombantes, una «naturalidad» que se impone desde Europa avalada por trabajos de compañías — lideradas por primeros actores de extraordinaria calidad — que revitalizaban los clásicos y trataban, además, de representar dramas de su tiempo de una manera contemporánea.

Las recomendaciones y demandas acerca de la voz y el verso que aparecen en los tratados estudiados, son en los inicios, reacciones a la situación de descuido que vive la escena. Sin embargo, según avanza el siglo XIX y se crean los conservatorios, la cuestión va tomando carácter nacional. Cada vez encontramos una preocupación y una dedicación más precisa y detallada acerca del verso castellano.

Las cuestiones que permiten el progreso de los actores y que calan de manera progresiva en la actividad profesional son: el uso de la memoria desechando la figura del apuntador; la huida de la afectación formal; el uso de los signos ortográficos como guía; el estudio de las pasiones, para imitarlas de manera adecuada; la buena pronunciación, para lograr una dicción cristalina; el rechazo de los acentos y dejes locales; adecuar la voz a los espacios de representación; la necesidad de la lectura, para ser capaz de analizar e interpretar; la economía de recursos; y la diversidad de matices en la ejecución.

Sobre el verso además de algunas de las anteriores, encontramos que se imponen la lucha contra la uniformidad en la declamación, el respeto al sentido de la frase por encima de las entonaciones, evitar el canturreo que propician las repeticiones, la necesidad de marcar la pausa versal sin caer en la monotonía de la repetición rítmica, el necesario estudio de los acentos rítmicos, y la elección inteligente de los lugares idóneos para respirar sin afectar el plano interpretativo.

Las opiniones sobre la práctica profesional evidencian que la formación y la práctica son imprescindibles para que los actores puedan enfrentarse al teatro en verso, y para que el público llegue a apreciarlo. Impera, además, el sentido del cambio del habla, y la necesidad de encontrar un sentido moderno al verso sin perder el sentido de lo que se dice ni los valores formales de la poesía que contiene.

Después tras los análisis, resulta claro que hemos encontrado cuatro maneras diferentes de entender el recitado del verso del Siglo de Oro en el primer tercio del siglo XX.

Este trabajo abre la puerta a un conocimiento más profundo de la voz escénica en España, que sin duda podría extenderse hacia otras áreas como el teatro cómico, el repertorio romántico, el teatro del XIX, etc. Sin olvidar la poesía, la sátira humorística, los diálogos de diversa índole o los cuentos. El estudio de algunos de los actores decisivos del siglo como Ortas, Bonafé, Bárcena, Artigas, etc., podría arrojar luz también sobre muchas otras cuestiones que continúan en el territorio de la conjetura

PRÓLOGO

La historia de las grabaciones de fragmentos de obras teatrales, recitados por grandes actores del primer tercio del siglo XX, en cilindros de fonógrafo y discos de pizarra para gramófono, no ha sido jamás estudiada. Tras décadas de debates sobre la manera de interpretar o la forma de decir el verso en el teatro —tanto en el ámbito profesional como en el académico—, y cientos de elucubraciones sobre la tradición perdida y las maneras declamatorias de los grandes actores del pasado, resulta sorprendente que los documentos sonoros que vamos a estudiar no hayan ocupado el importante lugar que les corresponde, sentando las bases de cualquier discusión seria sobre la evolución de la palabra en los escenarios de nuestro país. Sólo hay una explicación: nadie sabía de su existencia.

Durante los años de mi ejercicio profesional como director —que comenzó a los 24 años, en 1992— comencé a sentir una gran curiosidad por todo aquello que la profesión deja atrás, o por mejor decir: lo que queda tras el teatro. Puede parecer una tendencia, quizá romántica, de acumulación de coleccionista, aunque yo estoy cada vez más seguro de que se trata de un intento de reconstruir la historia de mi profesión —desde todo lo que se genera alrededor del hecho teatral— para demostrarme a mí mismo que lo que hago tiene un sentido más allá del momento presente.

De esta manera mi colección —libro antiguo y raro, programas de mano, carteles, contratos, figurines o bocetos escenográficos— aumentaba según mis giras me llevaban de unas a otras ciudades del territorio nacional, donde invertía —sigo haciéndolo— mi tiempo libre, y algo de dinero, en la búsqueda de nuevos hallazgos. Un buen día tropecé con un disco de pizarra que contenía grabados dos recitados: uno de *La vida es sueño*, por Francisco Morano, por una cara, y el poema *Amores de Avenzaiden*,

por Ricardo Calvo en la otra. Mi sorpresa fue mayúscula: tras años de formación y ejercicio profesional nunca había oído hablar de que aquellos actores —de los que sí tenía noticia— hubiesen grabado nada semejante. Ese fue el principio de esta investigación.

La sorpresa era comprensible: en las numerosas conversaciones y debates que derivaban en hablar sobre los testimonios a los que podíamos acceder para entender las maneras interpretativas de los actores del pasado, en términos sonoros siempre se aludía a grabaciones de archivos radiofónicos, vinilos o películas —ya sonoras— posteriores a la Guerra civil. Aquello que yo estaba encontrando era algo completamente nuevo.

Había, entonces, registros sonoros actorales anteriores a 1936. El siguiente paso era conocer cuánto se grabó y donde podía consultarse; ambas tareas resultaron tremendamente complejas. Hay que tener en cuenta que las dos grandes casas que las promovieron y las comercializaron (Odeón, y Discos gramófono-La voz de su amo) desaparecieron, y sus archivos y referencias —sobre todo musicales— no se han conservado completas en ninguna parte. Ni siquiera los archivos privados o públicos, ni la BNE, cuentan con material suficiente para elaborar un conocimiento mínimo de la materia, y sólo los coleccionistas de discos de pizarra han hecho acopio de este corpus de discos de 78rpm. Y esa fue la fuente principal a la que tuve que acudir para poder reunir las grabaciones y gran parte de la información que requería.

Al constatar la magnitud de todas las grabaciones y su importancia, consideré que profundizar en la materia desde un punto de vista más académico, sería muy relevante para el conocimiento de la evolución de declamación actoral. Y si me centraba en el ámbito de lo que denominamos «decir el verso» —una de las cuestiones más traídas y llevadas en estas últimas décadas, tan importantes para el teatro clásico en nuestro país— estaría, sin duda, sentando cimentando una discusión que hasta ahora se ha basado siempre en meras suposiciones y testimonios escritos.

Si lo que yo sospechaba era cierto y podíamos escuchar a los actores del pasado y saber de donde venimos, no había tiempo que perder. Mi dedicación a la palabra y a los clásicos durante toda mi carrera estimuló mi interés, y comencé a reunir todos los materiales que pude. Lo que encontré —más discos, publicaciones, catálogos, etc.— forma el corpus principal del que parte mi investigación.

Por ello el propósito fundamental del presente trabajo es realizar un estudio de la evolución del recitado de fragmentos del repertorio teatral del Siglo de Oro, en los

registros sonoros efectuados entre los años 1899 y 1936 por sus dos actores principales: Francisco Morano y Ricardo Calvo.

Con todo esto pretendo, en primer lugar, elaborar una base para la historia de la voz escénica en España, donde trato de definir la hasta ahora ignorada trayectoria del recitado del verso clásico castellano, y las maneras concretas de los actores que lo interpretaron en el primer tercio del siglo XX.

En lo relativo a los protagonistas de las grabaciones me surgieron varias preguntas a las que trataré de responder: ¿Quiénes fueron estos actores? ¿Por qué registraron ellos estos fragmentos y no otros? ¿Qué relación había entre la intensa vida escénica española y la elección de los fragmentos a registrar?

Tratare de demostrar que tanto la decisión de grabar unos fragmentos concretos, como la elección de los actores que los registraron, tuvieron su origen en la vida escénica de nuestro país. También que los discos, tras su distribución y éxito comercial, tuvieron impacto en el espectador y en los profesionales.

Considero, por lo tanto, que el conocimiento de las grabaciones es un paso esencial para comprender la llegada a la naturalidad imperante actualmente en el recitado del verso áureo. Para estudiar esta evolución debemos partir de conocer cómo fue la declamación en escena, cosa que haremos mediante testimonios escritos que podemos obtener tanto en manuales de declamación como en testimonios de críticos y profesionales de la escena. De esta manera, establecido el territorio estilístico del que parten nuestros actores —y sus respectivas escuelas— y las tendencias con las que comparten vida escénica, podremos definir cómo tuvo lugar esta evolución. Concretaremos entonces cual era el papel que jugaron estos intérpretes y sus grabaciones, cómo se van deshaciendo de su herencia post-romántica, cómo asimilan las influencias extranjeras y de que manera definen su estilo propio.

El siguiente paso es analizar y concretar cómo es la declamación en estas grabaciones, y demostrar que no existía una única manera de abordar el recitado áureo. Es hora, como he dicho, de desmentir la tantas veces repetida, por numerosas voces, alusión a la tradición perdida. Este trabajo evidenciará la escasa base científica de un mantra absurdo que ha creado una ficción insostenible sufrida por todos aquellos que nos dedicamos al teatro clásico español, según la cual «algo» se perdió en algún momento.

Ese es mi propósito: no se puede entender el presente sin analizar el pasado. Así, tras devolver a la memoria colectiva el trabajo de estos comediantes, será

evidente que las maneras de decir el verso en el teatro español, tuvieron una definición propia de cada actor. Estos modos quedaron registrados en las grabaciones que estudiamos en este trabajo, y al pasar de unos cómicos a otros, sentaron las bases de nuestra manera actual de enfrentarnos al verso áureo.

Concretando más, añadiré que estas grabaciones constituyen los antecedentes de la manera de entender la palabra en el teatro clásico de una generación de actores como Guillermo Marín, Alejandro Ulloa, Rafael Rivelles o Manuel Dicenta; y directores como Luis Escobar, José Luis Alonso, Tamayo o Luca de Tena. Para nosotros que provenimos de su práctica, el estudio y comprensión de los registros que nos ocupan son, insisto, vitales para entender nuestra actual manera de abordar el teatro clásico Español.

Una última cuestión versaría sobre el propósito de los registros y su impacto final sobre los oyentes, los espectadores y la profesión. Trataré de demostrar que los registros superaron el propósito meramente económico y alcanzaron relevancia en otros ámbitos de mayor utilidad social y artística.

Sobre esto conviene señalar que aunque la cantidad global de discos editados en aquella época fue enorme, dentro del conjunto, todo lo que no era música representaba una pequeña parte. En ella se podían encontrar, junto al material que nos ocupa, una gran cantidad de discursos, recitados humorísticos, tonadas publicitarias, etc. Sin embargo, la edición de «recitados serios» de obras teatrales debió ser un negocio estimable, dada la cantidad de registros de todo tipo que se realizaron aquellos años; sin olvidar que tales grabaciones tenían un objetivo más allá de lo comercial, ya que prestigiaban a las marcas.

Así que, definidos los objetivos, decidí abordar el trabajo, aunque el estado de la cuestión no resultaba muy prometedor. La mayor dificultad para el comienzo de la elaboración de esta tesis era la catalogación del corpus de las grabaciones. Si bien sobre el fonógrafo en España y los cilindros españoles, su edición y distribución contamos con el bello libro de Mariano Gómez Montijano, en lo relativo a los discos de pizarra españoles no existe ninguna investigación anterior.

En este caso, la única fuente que existe son los catálogos y suplementos de las respectivas marcas, casi imposibles de reunir en su totalidad, y a los que he accedido adquiriendo algunos ejemplares y a través del archivos de coleccionistas. Ha sido, asimismo, de gran ayuda el estudio de Alan Kelly sobre las fechas de grabación de las sesiones de Gramophone en España y Portugal entre 1899 y 1929.

Sobre los actores principales, Morano y Calvo, tampoco hay ningún estudio previo, y ha sido necesario reunir toda la información a través de la prensa de la época, programas de mano, carteles y archivos, además de establecer contacto con las familias y sus pertenencias o recuerdos. Lo editado sobre Carmen Ruiz Moragas, más cerca de la novela sensacionalista que de la biografía, tampoco ha sido de gran ayuda, mientras que la figura de Enrique Borrás sí que cuenta con algunas referencias, aunque de poca repercusión en nuestro trabajo.

Para la parte sobre los tratados de declamación, un campo profusamente estudiado en los últimos años, han sido de valiosa ayuda los trabajos tanto generales como específicos de Jesús Rubio Jiménez, Fernando Doménech Rico, Joaquín Álvarez Barrientos, Eduardo Pérez rasilla o Guadalupe Soria Tomás entre otros. Sin embargo en el ámbito que comprende las opiniones de la prensa y la profesión, he tenido que recurrir a la hemeroteca, exceptuando algunos casos particularmente estudiados como el de Cipriano de Rivas Cheriff.

En lo relativo a la parte de los análisis de las grabaciones, tras estudiar varias opciones, desde las más habituales hasta las más recientes, me di cuenta de que ninguna reunía las condiciones que me ayudarían a establecer las maneras concretas que empleaban los actores. Los análisis que conocía del habla coloquial no eran capaces de reflejar los modos declamatorios teatrales, ya que no pertenecían a su campo. Decidí, por ello, proponer un código propio de análisis en el que me he basado para definir y concretar cada caso, y establecer la consiguiente comparación.

En el seguimiento de los títulos representativos y la elaboración de las carteleras tuve que estudiar minuciosamente la prensa de la época, además de consultar los estudios de María Francisca Vilches, Dru Dougherty y Michael d. McGaha en sus respectivos periodos.

Para su mejor comprensión, la estructura de este trabajo se compone de tres partes: una dedicada a los registros, otra a los intérpretes y una tercera sobre la declamación del verso. Comienza la primera parte con la ordenación del corpus, compuesto por las grabaciones que los actores españoles realizaron de repertorio teatral desde 1899 hasta 1936, en colecciones privadas, sociedades fonográficas y casas discográficas españolas. Acotaré posteriormente el territorio de la investigación a los registros de textos dramáticos, y más concretamente, a aquellos que contienen fragmentos en verso del Siglo de Oro español.

La segunda parte está dedicada a los actores. Efectuaré dos estudios minuciosos de la trayectoria profesional de los dos actores que grabaron, en los albores de esta industria y en su desarrollo, más repertorio clásico español en verso: Francisco Morano (1876-1933) y Ricardo Calvo (1875-1966). Trataré, como he señalado, de relacionar su devenir en las tablas con la aparición, realización y pervivencia de las grabaciones que nos ocupan.

El primer caso es el de Morano. El capítulo de este actor está dividido en siete bloques que comprenden: sus comienzos y su llegada a Madrid; la consecución del puesto de primer actor en la capital; la consolidación de su prestigio; su consagración nacional y su fama como personaje; la depuración de su estilo; la llegada a los teatros de arrabal; y, finalmente, su periodo de decadencia.

Si Morano fue el primer actor que graba a nuestros clásicos en disco —y sus grabaciones son las que más perduran en el tiempo—, Ricardo Calvo Agostí fue el actor que más registros realizó en la época que nos ocupa, y la referencia más concreta y extensa sobre la declamación del teatro clásico español anterior al año 1936.

He dividido el capítulo de Ricardo Calvo en seis bloques para facilitar el relato y ofrecer una detallada panorámica de la evolución del actor desde sus comienzos hasta convertirse en un verdadero mito nacional con sus admiradores y detractores: un primer bloque sobre la etapa formativa y su importante círculo de amistades literarias; el segundo sobre la llegada al mundo profesional; el tercero sobre su especialización como actor de verso y su consolidación profesional; el cuarto nos habla de su consagración definitiva, sus temporadas al mando del teatro Español de Madrid y su accidentado viaje a América; el quinto narra la importancia que el actor genera entre los intelectuales de la época, que consideran su labor con los clásicos como una cuestión de importancia nacional, y su encuentro con el dramaturgo José María Pemán; y el sexto versa sobre cómo el actor logra adaptarse a los terribles nuevos tiempos —tras la guerra Civil— y obtiene el reconocimiento nacional a toda su carrera.

Después, en la parte final del bloque sobre los actores, dedicaré dos breves capítulos a dos actores que realizaron grabaciones de veros áureo tardías: Carmen Ruiz Moragas, la única actriz que registró algún fragmento de teatro clásico, y Enrique Borrás, que a pesar de grabar un buen número de títulos para una sola discográfica, nunca había registrado un texto barroco. Lo hace, poco antes de la Guerra Civil, para el Archivo de la Palabra en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y nos lega el único fragmento teatral del Siglo de Oro que conocemos recitado por el trágico catalán.

La tercera parte, que como he dicho está dedicada a la declamación del verso. Consta de un primer punto dedicado a estudiar la evolución del tema en lo formativo, a tenor de lo publicado en los tratados de declamación desde 1751 hasta el momento histórico que nos ocupa. El siguiente apartado, abordará la misma cuestión, pero desde el punto de vista de la prensa y la profesión, y recopilaré aquellas declaraciones significativas sobre la materia escritas durante las primeras tres décadas del siglo.

Esta última parte finalizará dedicando un estudio a las grabaciones existentes de tres títulos representativos como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *La moza de cántaro*, desde varios puntos de vista. Detallaré la presencia de dichas obras en la escena madrileña entre 1900 y 1935, los intérpretes que las llevaron a las tablas y su recepción, para realizar posteriormente un análisis de la manera de decir el verso que se aprecia en los registros de los que me he referido.

Este análisis revelará las técnicas utilizadas por los actores que nos ocupan, y nos permitirá conocer, con exactitud, el estilo concreto de cada uno. Las diferencias y similitudes que encontremos, nos permitirán establecer criterios con los que entender el tantas veces traído y llevado asunto de nuestro pasado declamatorio, y revelarán cuestiones que ignoramos sobre nuestro concepto presente de la materia.

Este trabajo no hubiera sido posible sin mucha gente que, desde sus orígenes, estuvo involucrada. En primer lugar a mi querido y admirado Javier Huerta, sin cuyo impulso y guía todavía estaría pensando en cómo abordar algo así. Después a mi amigo Carlos Martín Ballester, que me abrió las puertas de su archivo y me consiguió el acceso a algunos ejemplares de valor —para mí— incalculable, que ahora poseo. A Chelo García, quien consiguió que escuchase con más atención las particularidades del verso. También a Paloma de Villota y Miguel Ángel Alcántara, que me facilitaron la elaboración con su paciencia, y José Luis Massó, a quien mareé para tratar de incorporar las imágenes, así como a Fran Guinot, que me facilitó los asuntos reprográficos.

Gracias a mi Macbookpro he elaborado este trabajo durante los ensayos, giras y producción de los espectáculos *Otelo*, *Anfitrión*, *El mercader de Venecia*, *Hedda Gabler* y *Don Juan en Alcalá*, y me han tenido que aguantar conversaciones durante el proceso actores relacionados con los clásicos como Arturo Querejeta, Daniel Albadalejo, Francisco Rojas, Fernando Sendino, Jacobo Dicenta o Ernesto Arias, que me animaron y enriquecieron. No puedo olvidar tampoco a Yolanda Pallín, Carolina González y Miguel Camacho, que me escucharon pacientes y su mirada asombrada ante la temática.

También a Fernando Marín, hijo de Guillermo Marín, a quien le pedí que me aportase datos sobre su abuelo, Ricardo Calvo, ya que sus comentarios me abrieron la puerta a algunos hallazgos. Y a Marián Morano, nieta de Francisco Morano, que me dedicó tiempo desde su retiro alicantino.

Y, como no, a mi familia, a la que le he robado horas en las que he estado absorbido literalmente por la tarea, aunque en contrapartida he disfrutado; la mirada de un niño, ante un disco de pizarra o un cilindro en reproducción, escuchando un recitado de Calderón, es algo que en estos tiempos, no tiene precio.

Conviene señalar que para realizar esta investigación ha sido necesario realizar un rastreo minucioso de la prensa de la época (críticas, reseñas, carteleras y publicidad), de la que he podido extraer una gran parte de los datos que vertebran, desde el punto de vista histórico, la redacción.

Además de mi colección y archivo particular, he consultado para este trabajo el archivo del coleccionista Carlos Martín Ballester, la Hemeroteca Nacional, la biblioteca de la RESAD, La biblioteca de la facultad de Filología de la UCM, la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Hemeroteca del periódico *ABC*, el Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca, y otras fuentes que he señalado en las páginas que siguen.

I. LOS REGISTROS

En este primer capítulo voy a estudiar, en orden cronológico, la aparición de los recitados en la historia de las grabaciones de cilindros y discos de 78 r.p.m., relacionando a los artistas que registran con el momento escénico concreto que tiene lugar en España en aquel tiempo.

I.1. Los inicios: el fonógrafo

El artilugio en cuestión, el fonógrafo, se inventa en 1877, y constituye una de las grandes maravillas tecnológicas de finales del siglo XIX, ya que en esencia es un aparato que reproduce y registra sonido; algo impensable en aquel momento. Lo hace inicialmente sobre unas láminas metálicas, aunque ya a los pocos años el formato del cilindro de cera se consolida y es el que se comercializa por todo el mundo. Aunque en un principio el soporte cuenta con una duración máxima de 2 minutos por cilindro, se desarrollará hasta llegar a los 4 minutos en su tamaño estándar.

El funcionamiento interno del fonógrafo es sencillo. Está basado en un mecanismo parecido al de los relojes: hay que darle cuerda mediante una manivela (o una llave) a fin de que se mueva el tiempo necesario para la reproducción. Una vez que el cilindro gira sobre sí mismo a la velocidad adecuada, un brazo deposita la aguja sobre los surcos y transmite el sonido a un diafragma que es amplificado por la bocina. Aunque en un principio pudiera resultar muy complejo, aquella era la época de los grandes inventos, así que su difusión y desarrollo comercial no tardaron en comenzar.

Ante la perspectiva del nuevo negocio, fueron varias las marcas que fabricaron aparatos y cilindros a nivel mundial: Edison, Columbia, Pathé, Bettini, etc. La marca del inventor, Edison, preocupada por la difusión de su aparato, comienza a fabricar los reproductores por gamas de precios, desde el fonógrafo más asequible hasta el más exclusivo, con vistas a no perder un solo cliente [Fig. 1].

La demanda del aparato y de los soportes por parte de las clases sociales más acomodadas, dio lugar a la aparición de múltiples empresas locales que se dedicaron al comercio de esta nueva tecnología. Estas pequeñas empresas no sólo se dedicaban a distribuir, sino incluso a fabricar sus propios cilindros adaptados a la peculiaridad y a los gustos musicales de cada lugar.

Con el paso de los años la fabricación de los cilindros va convirtiéndose en algo menos artesanal y más industrial hasta llegar al formato llamado indestructible y más tarde al Blue amberol, que conseguirá, como he señalado, una mayor duración —de 2m a 4m—, menos fragilidad y un aspecto mucho más moderno.

Conviene señalar que la información que aparecía en los primeros cilindros sobre su contenido sonoro era escasa y a menudo estaba contenida en el propio registro sonoro. Con el tiempo se reflejarán habitualmente los datos de los intérpretes y los registros tanto en el borde del cilindro como en la caja que lo contiene, así como sus números de serie y la propaganda de la marca que los edita. Existe, pues, una dificultad añadida al identificar los registros de algunos cilindros tempranos que han perdido su caja original, y es necesario escuchar su contenido.

I.1.1. Antonio Vico

En las últimas páginas que Antonio Vico (1866-1902), uno de los grandes actores de finales del siglo XIX, escribe para sus inconclusas memorias —donde refiere su viaje de regreso a España, tras la gira americana que realizó entre 1892 y 1895—, el actor narra su llegada a Puerto Cabello desde Colón, y el retraso que el barco sufrió por la descarga de una inmensa cantidad de sacos de café. Fue un tiempo que aprovechó para desembarcar, pasear y asistir a la representación que una compañía de zarzuela ofrecía en el teatro de aquella ciudad. De regresó al barco, le esperaba una nueva experiencia:

Yo me volví temprano a bordo, habiendo antes complacido a unos señores que me invitaron a recitar algunos trozos de obras dramáticas en un fonógrafo que tenían; allí quedó grabada la hermosa descripción de las perdices de *García del Castañar*, la del banquete en *La muerte del Cesar*, y las décimas de Segismundo de *La vida es sueño*. A los tres meses tuve el gusto de escucharme en la Habana, en el mismo prodigioso aparato que las recité en Puerto Cabello [Vico 1902: 102].

Esto debió ocurrir según mis cálculos entre febrero y marzo del año 1895. Años después, en 1902, también en la Habana, fallecerá Vico en medio del mar que siempre había formado parte de su pesadillas. Así terminaba la vida de uno de los actores más carismáticos de la historia del teatro español. Vico recogió el testigo de otro grande, José Valero (1808-1891), y sin duda dejó huella en los que vinieron después. Algunos como Francisco Morano o Enrique Borrás representaron una de las dos grandes escuelas declamatorias nacionales, como veremos. La «otra manera» tuvo su último representante en Ricardo Calvo, hijo de Rafael Calvo. Pero de todo esto hablaremos detalladamente más adelante.

I.1.2. El fonógrafo en España

En 1879 se introduce el aparato en España. Libros como *Le téléphone, le microphone et le phonographe*, del Conde Th. du Moncell, traducido a los pocos meses y editado en la popular Biblioteca de las maravillas, dieron cuenta temprana del invento. El 24 de junio de 1879, se presentó en el Teatro Apolo de Madrid «Mr Bargeon de Viverols célebre taumaturgo autorizado por la Compañía Americana para la explotación de los inventos del ingeniero americano Edison» [Fig. 2.] participando en dos secciones de la función de la noche [Gómez Montejano 2005: 31-34].

La popularidad del fonógrafo en España avanza año tras año: primero como curiosidad tecnológica y más tarde, con la aparición de los cilindros de cera, como aparato práctico y de ocio. Es entonces cuando comienza a ser un instrumento de uso en oficinas como dictáfono, en testamentarías para grabar últimas voluntades, etc., aunque sobre todo se convierte en un aparato de cabecera para melómanos y coleccionistas, ya que no sólo se pueden adquirir cilindros previamente registrados, sino que es posible grabar —sobre cilindros vírgenes— y registrar todo aquello que se desee. Este es el caso de la anécdota que cuenta Vico: un coleccionista que graba para su archivo a un popular actor en el año 1895.

No es raro encontrar cilindros únicos de este tipo —llamados «recitados»— en una colección, y la dinámica de lo registrado suele ser siempre la misma: los actores presentan la escena que van a grabar y acto seguido comienzan a interpretarla. A veces citan incluso la colección a la que va destinada la grabación. Son cilindros raros y difíciles de encontrar, ya que la mayoría sufrieron roturas parciales o totales, se poblaron de hongos que los deshicieron, o desaparecieron en algún momento.

Otra de las grandes dificultades que comprende el estudio de este material, como ya he señalado, tiene que ver con que la mayor parte de lo que existe se encuentra en manos de coleccionistas y, como hemos dicho, lo que poseen las instituciones públicas es realmente insignificante, así que el acceso a la información es complejo.

I.1.3. La colección Regordosa

Desde que se comienza a vender el aparato, fuera del ámbito de las grabaciones comerciales que estudiaremos más adelante, los coleccionistas privados llegaron a reunir una estimable cantidad de registros sonoros que, por su carácter único, resultan de una gran importancia.

Como hemos visto en el caso de Antonio Vico, el coleccionista solicitaba a los artistas —en su mayoría del mundo de la música— su participación, impresionaba un cilindro virgen de cera y lo guardaba habitualmente en armarios especiales que los protegían de la humedad.

Aunque hemos de suponer que aquellos cilindros que grabó Vico se perdieron en algún momento, la aparición, aunque remota, de material de este tipo es trascendental. Estos primeros registros, en una materia como la nuestra resultan muy valiosos, ya que suelen tratarse de testimonios únicos de grandes intérpretes en momentos seminales de nuestro teatro.

A este tipo pertenecen los cilindros que posee la Biblioteca Nacional de Catalunya y que forman parte de la Colección Regordosa. En ella, aunque predominan los registros musicales en un total de 301 cilindros, también aparecen varias grabaciones de contenido teatral que creo conveniente describir. La más relevante contiene el que pudiera ser el único testimonio grabado de una de las más importantes actrices en la historia del teatro español: María Guerrero (1867-1928). La actriz madrileña recita versos de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega [Fig.3]. Hablamos del cilindro numerado como 140 de la colección, en el que la gran actriz declama el famoso pasaje de Casandra (Versos 1532-1591), y cuya calidad de sonido es pésima.

Figuran asimismo entre los impresionados de manera específica para la colección, cuatro cilindros que contienen recitados del actor madrileño Francisco Morano (1876-1933), que vamos a estudiar en profundidad. En uno ellos, numerado como 170, declama uno de sus éxitos tempranos, el que obtiene en 1902 con las quintillas de la zarzuela *La barcarola*, con libreto de Eugenio Sellés (1842-1926) de la que hablaremos más adelante. Los otros tres cilindros son recitados de fragmentos de tres obras del dramaturgo José Echegaray. El primer cilindro etiquetado con el número

120 de la colección contiene versos de *La esposa del vengador*. El segundo cilindro, cuya etiqueta lo cataloga como el número 160, anuncia *El gran galeoto*, e indica —escrito a mano— que es la parte del personaje de Ernesto la que se recita; y el tercero, número 170, indica que se trata del fragmento de Leonello en *Prólogo de un drama*.

Hay que destacar también que además de algunos recitados humorísticos, la colección conserva registros de dos actrices italianas, seguramente grabados en el año 1903, durante los periodos en los que ambas trabajaron en los escenarios de Barcelona. Una es Italia Vitaliani (1866-1938), que graba un fragmento, con el número 174, de *Adriana Lecouvreur*, de Eugène Scribe (1791-1861); otro fragmento de *La signora delle Camelie* de Alexandre Dumas (1824-1895); y un último cilindro que contiene dos fragmentos: uno de *La locandiera* de Carlo Goldoni (1707-1793) y la *Fábula de Due Colombe* de la citada obra de Scribe (II, IV), ordenados estos tres últimos registros con el número 150.

La otra actriz que encontramos es Teresa Mariani (1868-1914), que graba dos fragmentos de *Zazá* de Pierre Berton (1842-1912) —uno del cuarto acto y otro del final—; y otro de *Fedora* de Victorien Sardou (1831-1908).

I.1.4. Recitados en cilindros

Conviene llamar la atención respecto al corpus que ya nos ocupa desde estos primeros cilindros. Parece habitual que los actores interpreten frente a la máquina parlante piezas significativas o directamente peticiones expresas del coleccionista. Vico graba *García del Castañar*, *La muerte del César*, y *La vida es sueño*; tres de las obras que incluye en el repertorio de su compañía de manera habitual y con las que ha conseguido éxitos anteriores a la fecha del registro.

Morano, sin embargo, graba de forma monográfica tres recitados de Echegaray, sin ser un intérprete habitual de la obra del Premio Nobel. Esto indica un deseo expreso del coleccionista en registrar esas tres piezas por motivos literarios, quizá, y que se debieron realizar en la misma sesión. María Guerrero, sin embargo, recita un fragmento de *El castigo sin venganza*, obra que representa con cierta frecuencia y que había estrenado con anterioridad; el 4 de febrero de 1895 en el teatro Español dentro de los «Lunes clásicos», de los que hablaré más adelante. Hay que señalar que es muy probable que su afición a los clásicos —de la que hablaremos en próximos capítulos— provenga de su formación con la actriz y profesora de declamación Teodora Lamadrid

(1820-1896); una de las influencias más claras —en cuanto a verso clásico— de la mítica actriz madrileña.

De acuerdo con la disponibilidad de dichos cilindros vírgenes en los establecimientos especializados, podríamos catalogar las grabaciones citadas como anteriores al año 1904¹. Como veremos, por esas fechas Morano es ya un actor de indiscutible prestigio, tras su paso por el Teatro Lara, y ser primer actor y dirigir el Teatro de la Comedia entre 1901 y 1902. Por su parte María Guerrero era ya una actriz consagrada que ha contribuido a rescatar el repertorio del Siglo de Oro y ha estrenado piezas de los más importantes autores del panorama nacional como Echegaray o Benito Pérez Galdós (1843-1920).

Los títulos que los aficionados a este nuevo invento graban, —se podía grabar casi cualquier cosa curiosa—, suelen reunir de los siguientes géneros: ópera, música de cámara, zarzuela, canción popular o regional, cuplés, instrumentales, imitaciones y el corpus del que nos ocupamos en parte: recitados. El aficionado podía llevar su fonógrafo allí donde estuviese el artista o citarlo donde resultase más adecuado e impresionar un cilindro de cera virgen que previamente compraba en una de las tiendas del ramo. Allí podía además, adquirir fonógrafos, accesorios y comprar, e incluso solicitar del catálogo, cilindros ya registrados por artistas, en su mayoría, nacionales.

El cilindro más habitual dentro de los recitados suele ser el humorístico, donde uno o dos actores se presentan, anuncian el fragmento que van a interpretar y en ocasiones, como hemos señalado, hasta citan al coleccionista para el que lo graban para interpretar después la escena convenida. Este tipo de recitado de humor, que trataré dentro del contexto —aunque no sea el objeto específico de nuestro estudio—, perdura en los catálogos en cada época como el tipo de registro más popular.

I.1.5. El *Boletín Fonográfico* (1900-1902)

Tempranas publicaciones como el *Boletín fonográfico* [Fig. 5], además de cubrir contenidos sobre los diversos aspectos técnicos del fonógrafo, se ocupaban de informar sobre las publicaciones —géneros, títulos— de los cilindros de las casas de impresión españolas. Su vinculación con el mundo del teatro era habitual, pues incluía noticias teatrales como el estreno de *Electra*, de Galdós [Fig. 6], o la temporada en el teatro de la Princesa de Madrid del actor, y más tarde periodista y escritor, Maximiliano Thous

¹ Estimación realizada por el coleccionista Carlos Martín Ballester basada en la disponibilidad de cilindros vírgenes de cera en los establecimientos españoles.

(1875-1947). Este fue uno de los primeros actores que, junto al valenciano José Serred (1875-1933), grabó cuentos para cilindros. El primero lo hace para la casa Hijos de Blas Cuesta y el segundo para la casa Pallás y Cía, como veremos.

En la misma revista encontramos editados cuentos y poemas destinados al fonógrafo. En el segundo número, en la sección «*Para impresionar*», se publican títulos como: *Versos para el fonógrafo*, del poeta valenciano Manuel Millás (1845-1914); o composiciones de otros autores como Alberto Casañal (1875-1943); Ramón de Campoamor (1817-1901); el comediógrafo Miguel Ramos Carrión (1848-1915); o el multifacético Vital Aza (1851-1912). Dichas composiciones y los cuentos aparecen «arreglados a la cabida del cilindro», es decir, con una medida nunca superior a los dos minutos, si bien esta medida, como sabemos, llegará pronto a los cuatro minutos. Con la consolidación del invento y su explotación comercial, aparecen más autores que se especializan en este formato y que encontraremos también en el nuevo soporte que se impone durante varias décadas: el disco de pizarra de 78rpm.

I.1.6. Catálogos de cilindros españoles

Casi cada provincia española tenía su casa fabricante de cilindros, la cual contaba con su propio gabinete fonográfico, de algunos de los cuales tenemos documentos fotográficos como la Casa Corrons de Barcelona [Fig. 7.]. En estos gabinetes podía grabar un cilindro el público en general y llevárselo impresionado; aunque aquel espacio era sobre todo el lugar donde grababan los artistas de la casa.

Los intérpretes y sus obras se ofrecían al público a través de catálogos, que eran editados para facilitar la venta al público de los cilindros propios. Este medio es el que nos permite conocer y estudiar la oferta de cada una de las empresas dedicadas a esta industria. Nos centraremos en los registros de «recitados» o que tengan algún vínculo con lo escénico, en las casas más notorias de nuestro país.

I.1.6.1. S. A. Fonográfica y Casa de Antonio Escobar

En el catálogo de venta de cilindros impresionados de la madrileña Sociedad Anónima Fonográfica de 1899 [Fig. 8], aparecen una serie de títulos de cuentos sin intérprete definido y unos doce diálogos de José López Silva (1861-1925), con la advertencia de que «pueden además hacerse todos cuantos se pidan de las obras publicadas por el aplaudido y célebre sainetero». De esta manera si la clientela demandaba tal o cual título, el mismo López Silva (sabemos que los recita él porque

después, en las reediciones discográficas, aparece también como intérprete) se acercaba al gabinete y registraba el título demandado. Algunos de estos títulos, como he comentado, se volverán también a imprimir en disco poco después, lo que da idea de su éxito comercial. En el citado catálogo aparece además una curiosa fotografía del gabinete fonográfico de la sociedad, que muestra un pequeño saloncito con el aparato preparado para registrar [Fig. 9].

En el catálogo de la Casa de Antonio Escobar de Madrid [Fig. 10], aparece como única referencia sobre lo escénico un curioso intérprete seguramente heredero de los populares Bufos de Arderius madrileños, a su vez inspirados en los de París. Se trata del «*Repertorio del caricatto señor Pucci*», heredero también de los caricatos y transformistas que viajan por Europa desde hace un par de décadas.

I.1.6.2. Catálogo Hugens y Acosta

Este es el catálogo de la casa española más importante, y aparece editado en 1900 [Fig. 11]. Ofrece un extenso repertorio de intérpretes nacionales donde aparecen cuatro artistas relacionados con lo teatral: Rosario Pino, del teatro de la Comedia, que interpreta un fragmento de la comedia *La praviana*, de Vital Aza [Fig.12], obra escrita en 1896 y que había de acompañar a la actriz como una de sus inolvidables creaciones hasta el día de su muerte [Anónimo 1933: 20]; José Santiago (1865-1925), actor en aquel momento en la compañía del teatro Lara, con su exitoso monólogo *Oratoria fin de siglo*, que constaba en su edición fonográfica de ocho partes distintas: *Orador anarquista*, *Orador místico*, *Orador de feria*, *Orador Callejero*, *Orador Forense*, *Orador lírico*, *Orador ateneísta* y *Orador rural*, y del que hablaremos más adelante; Bonifacio Pinedo, actor y barítono de Zarzuela con doce piezas humorísticas que incluyen cuplés, tangos e imitaciones, una de las cuales se centra en la parodia de actores famosos y en la que el actor recita versos del *Tenorio* e imita a actores populares como Antonio Vico, Julio Ruiz o José Escriú, y que puede que sea la única referencia que tenemos de lo que podía ser la manera de «decir» de aquellos actores; y el actor de variedades Carlos Lamas, notable excéntrico, que al estilo del famoso transformista de fama mundial Leopoldo Fregoli (1867-1936) registra seis cilindros con imitaciones de animales, números del citado Fregoli, canciones y la famosa tonada *La risa*, que resulta un gran éxito internacional y que se grabará a menudo por diversos artistas durante años.

I.1.6.3. Otras casas de grabación y distribución

Conviene aclarar que todas estas grabaciones son directas. Cada cilindro recibe la emisión sonora del artista que queda grabada directamente sobre la cera, sin moldes ni troqueles. Hablamos, como bien se indicaba en el título de la citada exposición de la colección Regordosa, de incunables del registro sonoro.

La dimensión de la industria fonográfica en España es mayor de lo que podría imaginarse. Sabemos que los fabricantes de cilindros nacionales superan la treintena, y que están distribuidos por todo el territorio, aunque el mayor número de casas de fabricación y distribución se encuentran entre Madrid, Barcelona y Valencia. La relación de títulos que ofrecen es diverso, pero excepto cuentos y algún discurso, no incluyen recitados en sus catálogos. En algunos de los gabinetes se sabe que la vinculación con lo escénico era permanente, y así por ejemplo, una de las casas, La Primitiva Fonográfica, estaba especializada en editar a los artistas del Teatro Apolo de Madrid [Gómez Montejano 2005: 95].

I.2. El nuevo formato: el disco de pizarra (1899-1960)

Los nuevos discos, denominados de 78rpm. (número de revoluciones por minuto), son también conocidos popularmente con distintas denominaciones como disco de piedra o pizarra, discos de pasta, discos de baquelita, discos de gramófono o discos de gramola. Comienzan a aparecer en España en 1899 y serán el formato puente entre el mencionado cilindro fonográfico, con el que convivirá los primeros años, y los discos de vinilo, con los que también coexistirá hasta su desaparición en 1960.

El nuevo formato se adapta a la demanda existente en cuanto a géneros y estilos, la cual no se modifica apenas. Así, podemos observar cómo en los primeros catálogos de discos, conviven nuevas grabaciones con aquellas que ya se ofrecían en los catálogos de los cilindros, y que son reeditadas en el nuevo formato. Aunque esto sucede de manera más amplia en el caso de los registros musicales, en los recitados ocurre lo mismo.

Dada la mayor complejidad que requiere la fabricación de los discos, el negocio de la edición y grabación en España deja de ser en pocos años una actividad dividida por empresas locales y queda prácticamente reducido a dos grandes compañías que se disputan la clientela: la casa Odeón y Discos del gramófono-La voz de su amo. Ambas adoptan, a través de sus representaciones locales, un carácter nacional cada vez más definido.

Por ejemplo, Odeón, sello de procedencia alemana, se instala en Barcelona en 1895. Si bien importa prácticamente todos los materiales —moldes y materia prima—, pronto comienza a atender la fabricación de discos nacionales. Los considerables gastos aduaneros y el incremento de las ventas en España llevan a fundar una fábrica propia en 1905 en Barcelona, la cual se amplía en 1908. Pero la conversión de la industria en un negocio nacional autosuficiente se produce durante la Gran Guerra. El aislamiento y la falta de suministros llevan a la marca a montar un departamento de fabricación de material para discos, que es autónomo y funciona a pleno rendimiento en 1917.

Si bien ambas contienen recitados en su cartera, su oferta es bien distinta. Veremos, a través de los catálogos que cada cierto tiempo ofrecen las compañías, cómo evoluciona la modalidad de los recitados, centrándonos en los discos relativos a repertorio teatral.

I.2.1. Gramophone (1905-1921). La herencia del canon fonográfico.

Los responsables de esta nueva empresa, que proviene de Francia, tras la experiencia con la venta de cilindros en nuestro país, saben que los éxitos en la escena madrileña de las variedades son los que el público desea escuchar. Para las posibilidades técnicas de entonces, el citado monólogo en verso y prosa *Oratoria fin de siglo*, de Antonio Jiménez Guerra, escrito expresamente para el actor malagueño José Santiago, era idóneo. Estrenado el 28 de diciembre de 1896 en el teatro Lara con gran éxito, la obra estaba dividida a su vez en pequeños monólogos paródicos de corta duración que correspondían cada uno a un tipo social de orador. De esta manera fueron varios los intérpretes que, grabaron uno u otro fragmento a lo largo de los años.

Los derechos de la obra fueron cedidos por el autor al actor José Santiago, un año después del estreno como atestigua la nota que precede a las múltiples ediciones del texto:

Sr. don José Santiago. Querido amigo: la mejor prueba de gratitud que puedo darte por las preciosísimas creaciones que has hecho de los tipos del monólogo *Oratoria fin de siglo*, es cederte gustoso la propiedad absoluta de la obra, que puedes, desde luego, considerar como tuya para todos los efectos, y, por lo tanto, para el cobro de los derechos de representación. Nada te doy con esto, pues tuyo fue el monólogo en su génesis, tuyo ha sido el éxito teatral y tuyo es también el sincero afecto de tu antiguo amigo. Antonio Jiménez Guerra. Madrid 19 de enero de 1897 [Jiménez Guerra 1920:5].

El actor no paró desde entonces de representar la *Oratoria*, y publicó más de una decena de ediciones del texto con variaciones introducidas por el propio intérprete. Además de desarrollar su carrera en los mejores escenarios de Madrid, Santiago se volcó en aprovechar el negocio fonográfico y permitió que otros actores interpretasen algunas de las partes.

De esta manera, como comprobaremos al examinar la oferta anual de títulos, la obra, que ya habíamos encontrado en el catálogo de cilindros de Hugens y Acosta, del año 1900, será la principal protagonista del apartado de recitados que la Compañía Francesa del Gramophone ofrece durante la primera década del siglo XX.

Ya en el primer catálogo que conocemos de esta casa, el de octubre de 1905 [Fig. 13], sección del Zonophone —el apartado español de la marca— encontramos dentro de la modalidad de recitados a algunos actores que ya habíamos encontrado en los catálogos de cilindros: José Serréd, esta vez interpretando *Oratoria fin de siglo*, y una versión de *La risa*; unos cuentos recitados por un desconocido señor Soriano; y un actor que esconde su nombre tras el seudónimo «*Émulo de Calvo*» y que sabemos, por catálogos posteriores, que es Bonifacio Pinedo, que recita también fragmentos de la *Oratoria fin de siglo: Orador forense, Orador anarquista, Orador de feria, Sermón rural, Orador político y Vendedor ambulante*.

En 1906 se edita el siguiente catálogo. Entonces la marca anuncia al actor Pinedo, esta vez sin seudónimos, y añade a su lista cuentos, discursos humorísticos y cuatro fragmentos de la *Oratoria: Orador anarquista, Orador forense, Orador libertario y Sermón rural*; los títulos grabados con anterioridad continúan ofreciéndose con el seudónimo citado. Serred suma a lo ya editado algunos cuentos y una parodia de la famosa relación de la apuesta de don Juan en el *Tenorio* titulada *Don Juan Treneta*. Pero las dos grandes incorporaciones del año son un actor llamado «*Maestro Naranjo*» que registra ocho cuentos y la vuelta de Pepe Santiago a las grabaciones con diez nuevas entregas de su *Oratoria: Orador decadente, Orador místico, Uno de pí, Orador ambulante, Mantenedor de juegos, El centenario del Quijote, Sermón rural, Orador modernista, Orador castelarino y Un accidente*.

Un año después, en el catálogo de 1907 [Fig. 14], la oferta de recitados continúa casi sin cambios, siempre alrededor de lo humorístico, de la parodia o del cuento. Los artistas de los teatros populares son también los más frecuentes en los gabinetes fonográficos, que no parecen encontrar negocio en los títulos que representan los

actores de las compañías «de verso». La zarzuela y las variedades son más adecuados para las casas que editan discos a estas alturas del siglo.

Serred, Pinedo y Santiago constituyen, en este nuevo catálogo, la mayor parte de la oferta en el apartado de recitados. Se añaden novedades como el poeta y prolífico dramaturgo José Jackson Veyan (1852-1935), que recita él mismo siete de sus poemas; y Rafael Santa Ana (1868-1922), que inicia la que será su exitosa carrera en el mundo del gramófono, recitando sus divertidos cuentos. Santa Ana desarrollará esta actividad hasta poco antes de su muerte, compaginándola con sus producciones para el género lírico o la edición de libros de éxito como el *Manual del perfecto canalla*, que edita en el año 1916.

En 1909, uno de los actores más activos del principio de Siglo en España: el aristócrata Carlos Allen-Perkins Gurowski (1871-1929), graba para el sello. Según la relación elaborada por Alan Kelly sobre el archivo de registros de Gramophone [Kelly 2006: 57, 58, 217, 265, 266], el actor impresiona dos cuentos asturianos y una serie de recitados de procedencia teatral: el Monólogo del comendador de *Los aparecidos*, de Arniches y Celso Lucio; El fragmento de Tarugo de *El puñao de rosas*, de Carlos Arniches y Ramón Asensio Mas; Los consejos del padre Antonio de *Curro Vargas*, de Dicenta y Paso; Las quintillas de *Los irresponsables*, de Dicenta; *El famoso Colirón*, de Álvarez y Cadenas; El monólogo de Querubini de *El dúo de la Africana* de Miguel Echegaray; La relación del marinero en *Entre rocas*, de Joaquín Dicenta; *La tragedia de Pierrot*, de Ramón Asensio Mas y Juan José Cadenas; y el monólogo de la cárcel de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas. Este último registro se puede considerar como el primer fragmento de una obra de nuestros clásicos del romanticismo que se impresiona.

En el catálogo que aparece en agosto de 1910, se reduce considerablemente el número de recitados a siete títulos: cinco fragmentos de la *Oratoria* por Pepe Santiago y dos escenas cómicas: *Chamberí por Fuencarral*, y *La diligencia de Sevilla a Chiclana*. Estos dos últimos títulos se van a convertir en clásicos de los recitados humorísticos a lo largo de los años y serán interpretadas por grupos de actores diferentes en cada ocasión. Este tipo de escenas humorísticas interpretadas por elencos desconocidos es lo único nuevo que se ofrece en los catálogos de los dos años siguientes, aunque en 1911 encontramos editados los mencionados título de Allen Perkins.

A ese tipo de escenas pertenecen *En los toros* y *El estreno de anoche*, dos títulos de autores como el comediógrafo, especializado en revista y género chico Manuel

Fernández Palomero (1877-1949), que escribirá de forma habitual escenas cómicas para discos de gramófono —siempre con cierto carácter político, y casi hasta la guerra civil— y Eduardo Marquina (1879-1946), que acaba de saborear el éxito en los escenarios con *En Flandes se ha puesto el sol*, estrenada por la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza en 1910 en el teatro de la Princesa de Madrid. De esta obra, como veremos, se graban varios fragmentos para el gramófono durante los años venideros.

Convertida en La compañía del gramófono y más tarde en Discos del gramófono-La voz de su amo, la discográfica hace un gran esfuerzo en su catálogo de 1914 [Fig. 17] incluyendo siete páginas de recitados, en los que aumenta el número de los artistas que tiene en nómina —en su mayoría actores de variedades— y recupera a López Silva, que no grababa desde que recitó cilindros para la Sociedad Anónima Fonográfica en el año 1899. En total se superan los 103 recitados, entre los que desataca la aparición especial de Jacinto Benavente, que recita el prólogo de *Los intereses creados*. Los sucesivos catálogos de esta marca (1916, 1917, 1918 y 1921) van a insistir en esta línea de recitado humorístico, siendo frecuente la repetición de artistas y títulos, por lo que no los reseñaremos con detalle.

I.2.2. Odeon (1912-1918). Los inicios del canon clásico

La marca Odeon, filial de la discográfica alemana original fundada en 1903 en Berlín, edita su primer catálogo español en 1912 a través de la casa Jumbo [Fig. 18], más especializada en la distribución. En este catálogo encontramos los discos de etiqueta azul de doble cara que identifican las primeras ediciones de Odeon. Al tener un considerable número de artistas comienzan a clasificarlos por géneros y, como ha ocurrido en la casa rival, aparece el apartado «Recitados», como denominación genérica que engloba la palabra no cantada.

Tres actores que aparecen en la sección tienen relación con el teatro. Francisco Alarcón, primer actor en aquel momento del teatro Eslava, recita dos textos de dos autores andaluces que suelen colaborar entre sí: *Misa rezada*, de Pedro Pérez Fernández (1884-1956) y *Rafaelillo sin miedo*, de Pedro Muñoz Seca (1879-1936). Manuel Vico, célebre primer actor cómico muy popular por sus chistes y anécdotas teatrales aporta dos títulos propios: *Las equivocaciones de un actor* y *Anécdotas y colmos*.

El tercero de los actores es Francisco Morano (1876-1933) [Fig. 19], que interpreta dos fragmentos de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca: las famosas

décimas (I, 102-172) y el monólogo final de la jornada segunda (II, 2148-2187). El disco de Francisco Morano es importante porque es la primera vez en la que se incluye una pieza del repertorio clásico del Siglo de Oro en un catálogo comercial de discos de 78rpm., y debió de resultar rentable, ya que en sucesivos años aparecen más y se comienza a grabar a algunos de los intérpretes más importantes de la escena de nuestro país.

Resulta también significativo que sea Morano el actor que graba. No sólo es un actor ya consagrado, sino que ha grabado cilindros anteriormente y ha sido compañero de escenario de Rosario Pino durante los años anteriores, la cual grabó, como hemos visto, cilindros para Hugens y Acosta. Por otro lado, aunque se trata de un título básico para cualquier actor, es Ricardo Calvo, con quien comparte escenario en el teatro Español en ese momento, quien ha representado el drama de Calderón con éxito en aquellas temporadas, y resulta extraño que Morano, que nunca lo ha interpretado en Madrid, sea quien lo grabe.

La tendencia a incluir recitados se hace patente también en el catálogo de la casa Odeón y Fonotipia del año 1914 [Fig. 21]. Pero no sólo se apuesta por lo humorístico, como ocurre en el catálogo anterior de Discos Gramófono, sino que aquí se insiste ya en el repertorio clásico y en intérpretes de prestigio para recitarlo. Se cuenta con dos actores de estilos muy diferentes; de las llamadas dos escuelas del «decir el verso».

Además de las citadas grabaciones de *La vida es sueño* que aparecían en el catálogo anterior, Paco Morano graba *Traidor, inconfeso y mártir*, de José Zorrilla (1817-1893) (III, IX, 3317-3373); *Otelo*, de William Shakespeare (I, III); *El prólogo de un drama*, (I, V, 548-618) y *En el seno de la muerte*, de José Echegaray; dos fragmentos de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca [Fig. 22] (II, 682-744; III, 405-514); *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (I, I, XII, 441-525); y el prólogo de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente.

Se incorpora al catálogo al joven actor Ricardo Calvo (1875-1966), hijo del mítico primer actor Rafael Calvo (1842-1888) y sobrino de Ricardo Calvo Revilla (1844-1895) también recordado primer actor y director del teatro Español. Ricardo [Fig. 23] acaba de tener un gran éxito en el teatro Español y ya ha conseguido prestigio como recitador entre la profesión teatral madrileña. Los títulos que graba, además de algunos poemas de Manuel Fernández y González (1821-1888), Rubén Darío (1867-1916) y Zorrilla, son *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (II, 1911-1975); dos escenas de *Cyrano de Bergerac*, de Rostand; cinco fragmentos de *Don Juan Tenorio*, [Fig. 24] de

Zorrilla (I, IV, III, 2162-2223; II, I, II, 2896-2973; II, I, V, 3034-3113; II, III, II, 3668-3669); dos fragmentos de *El gran galeoto*, de Echegaray (Prólogo, IV y III, IV); y *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca (III, 2904-2954).

Aunque tanto Morano como Calvo graban un repertorio parecido, se tiene mucho cuidado desde la discográfica en evitar la repetición de títulos, para evitar la competencia entre ambos. Dicha competencia resultará inevitable en un futuro, cuando Ricardo Calvo multiplique sus registros mientras las grabaciones más importantes de Morano —que no vuelve a registrar nunca— se siguen reeditando durante años.

La otra gran novedad son los doce registros de Francisco Barrycoa (?-1922), un popular primer actor cómico que más adelante grabará cuplés y toda clase de material humorístico [Fig. 25], y que en el momento de registrar estos discos se encuentra contratado por la compañía de Margarita Xirgu. Entre piezas firmadas por el propio actor y fragmentos de la *Oratoria*, encontramos algunas obras de Enrique López Marín (1868-1919): *La clase media*, *Yo pecador*, *Sonatina pastoril* y *Monólogo de Hamlet*. También incluye entre sus títulos el prólogo de *Los intereses creados*, de Benavente.

Los recitados son ya suficientemente importantes y numerosos como para requerir un apartado propio, que se complementa con listados de los autores y los títulos ordenados en orden alfabético. Pero se trata, no sólo de igualar la cantidad sino de hacer una apuesta por la calidad. En este sentido la casa Odeon insiste en los recitados serios de fragmentos del repertorio nacional más conocido, estimulada por los resultados obtenidos con el primer disco de Francisco Morano citado.

La competencia con la otra discográfica en número de registros ofrecidos es también evidente en lo humorístico. Se amplía la oferta de intérpretes, y contratan a actores tan relevantes en la escena nacional como Casimiro Ortas (1880-1947), considerado como uno de los grandes intérpretes cómicos del primer tercio del siglo XX; o Luis Esteso (1881-1928) dramaturgo y actor de gran popularidad. Ambos comienzan este año en Odeon su actividad en el mundo del gramófono, y grabarán una gran cantidad de discos para varias casas diferentes en los años sucesivos.

La mayor parte de los recitados que se incluyen pertenecen a la etiqueta azul del sello, que engloba los discos de 25cm de diámetro. Se organizan con un número de serie, además de indicar el autor del texto y el intérprete, y en el caso de las obras dramáticas se especifica la escena concreta a la que pertenece el fragmento que se recita. Algunos títulos de la sección se engloban en la etiqueta marrón, que reúne discos

dobles de mayor tamaño —27cm de diámetro— como el de Morano que incluye *Los intereses creados* y *En el seno de la muerte*.

Cuatro años después, en su catálogo de 1918 el sello incrementa de manera espectacular el número de recitados «serios», y sus novedades son importantes [Fig. 26]. Ha incorporado a otro de los grandes valores de la escena española: Enrique Borrás (1863-1957), que recita tanto en castellano como en catalán, su lengua materna. El actor [Fig. 27] es presentado en el catálogo de forma especial. Sus dieciséis títulos ocupan la primera página entera de la sección de recitados, y aparece incluido en un apartado distinto llamado «Serie de arte», destinado a grabaciones de prestigio cuyos precios son más elevados que el resto. Los títulos que se ofertan son muy diversos: de Ángel Guimerà (1845-1924), graba *Tierra baja* (la relación del sueño), y *Mar y cielo* (la historia de Said y Perdonadme), títulos que registra también en catalán; sólo en catalán graba, también de Guimerà, dos fragmentos de *Jesús que torna* (El món es molt gran... y La guerra); de *Serafí Pitarra*, seudónimo del dramaturgo Frederic Soler (1839-1895), *Las Euras del Mas* (Cant de Guillem de Rocafort), *La banda de bastardía* (Rondalla) y *Lo ferrer de tall*; de Joan Maragall (1860-1911) *La sardana* (Cantic); *Don Álvaro o la fuerza del sino*, (IV, esc. V, 1773-1807) del duque de Rivas (1791-1865); de Joaquín Dicenta (1863-1917) *Juan José* (III, I, V.); *En Flandes se ha puesto el sol* (III, I) de Marquina; y *El nuevo Tenorio* (VII, I y V, II, IX), escrita por Joaquín María Bartrina (1850-1880) y Rosendo Arús y Arderiu (1845-1891), obra que se estrena en el teatro Ribas de Barcelona en 1885.

La contratación de Borrás se vive como un acontecimiento de gran magnitud para el sello, que edita para celebrarlo un folleto de dieciséis páginas, acompañado de fotografías. El texto, alaba la figura del actor catalán y comenta una por una las grabaciones, como reflejo de sus éxitos escénicos.

Los recitados de Morano se reeditan sin cambios, y los de Ricardo Calvo, que también se vuelven a editar, se anuncian acompañados de nuevas incorporaciones — hasta llegar a 21 registros— incluyendo algunas poesías. En el ámbito que nos ocupa aparecen: *La vida es sueño* (I, 102-172 y II, 2148-2187), y *El príncipe constante* (II, 1652-1655), de Calderón de la Barca; *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (IV, V, 1753-1807 y III, III, 891-1000); *La Tizona* (II,III y II, VII), una obra recientemente estrenada, de Enrique López Alarcón (1881-1948) y el Ramón de Godoy (1867-1917); *El vergonzoso en palacio* (II, 249-298), de Tirso de Molina (1579-1648); y un fragmento de *Flor de un día*, una obra de 1851 de Francisco Camprodón (1816-

1870). Ricardo ahonda en su faceta de recitador con múltiples poemas de autores como Gutierre de Cetina (1519-1554), Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), Francisco de Quevedo (1580-1645), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), José de Espronceda (1808-1842), José Zorrilla (1817-1893), Ramón de Campoamor (1817-1901), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) Rubén Darío, Francisco Villaespesa (1877-1936) o Antonio Machado (1875-1939).

Como veremos en el capítulo dedicado al actor madrileño, los autores e incluso los poemas que Ricardo elige para las grabaciones son los mismos que, en su faceta de rapsoda, lee o recita en actos de diversa índole.

La presentación de la sección de los recitados no es sólo un apartado, sino que se define y amplía, y reza lo siguiente: «*Recitado: Dramas, Comedias, Cuentos, Sainetes, Escenas de maquetismo, ventriloquía, cuartel, etc*». Se mezclan los ya mencionados con otros de todo género y estilo. El repertorio que desgranar se compone, de escenas imitativas, recitado poético, de escenas, números de ventriloquia, monólogos cómicos, diálogos de zarzuela, de comedias, escenas maquetistas, discursos humorísticos, mítines paródicos, cuplés cómicos, cuentos baturros, sermones o pregones satíricos. En este catálogo de 1918, el despliegue de artistas y registros es, como he señalado, impresionante.

Tras esta espectacular cartera de recitados «serios», Odeón considera que ha ofrecido suficiente material teatral y se va a limitar en años sucesivos a reeditarlos. Se ha logrado distinguir de su competidora, que hasta entonces si bien ha incluido en sus catálogos un gran número de recitados, apuesta por los meramente humorísticos y por las escenas cómicas. Sin embargo años después Discos Gramófono-La voz de su amo decidirá comenzar a apostar por el teatro y la poesía, y contratará a Ricardo Calvo, recitador estrella de Odeón, y que se encuentra triunfando en el teatro Español de Madrid como primer actor y director, en el momento de más esplendor de su carrera.

I.2.3. Gramófono-La voz de su amo (1922-1926). Rivalidad

La contratación de Ricardo Calvo para este sello se produce cuatro años después del gran despliegue de recitados que hemos comentado en el sello Odeon. Por el citado listado de Alan Kelly, sabemos que la sesión que realizó Ricardo, tuvo lugar el marzo de 1922 en Barcelona. La primera parte de los títulos que graba aquella sesión, aparecen en el catálogo Discos Gramófono-La voz de su amo de septiembre de 1922 [Fig. 28], donde le dedican un apartado especial, dentro de la sección de recitados con un

enunciado particular: «*Recitados por el eminente artista Ricardo Calvo*». Encontramos tres títulos que le han proporcionado grandes éxitos en Madrid y Barcelona en los últimos años: *La vida es sueño*, de Calderón (I, 102-172, II, 1248-2187); *La Tizona*, de López Alarcón y Godoy (II, III y III, III); y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (IV, V, 1753-1807; III, VIII, 1212-1339). En cuanto a las grabaciones de poemas, registra títulos de Rubén Darío y de Manuel Fernández y González.

Dos años después, en el catálogo de 1924 que edita Discos del Gramófono-La voz de su amo, el número de recitados humorísticos desciende hasta prácticamente desaparecer. Sin embargo la cantidad de títulos que se ofrecen de Ricardo Calvo aumenta, ya que incorporan el resto de los que grabó en la mencionada sesión de marzo de 1922. Aunque de las tres obras teatrales que aparecían en el catálogo anterior desaparezca un título tan popular como *Don Álvaro y la fuerza del sino*, las novedades que encontramos son: *Cyrano de Bergerac*, de Rostand (II, VII y IV, III); *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (I, I, 441-525; I, IV, 2170-2223; II, I, III, 2896-2973; II, I, V, 3034-3113); y *La Tizona*, de López Alarcón y Godoy (II, VII). En cuanto a los poemas, ofrecen obras de Argensola, Antonio Machado, y un título del poeta y escritor, Manuel Machado, amigo de Ricardo desde la juventud y contertulio al que llega incluso a ofrecerle la dirección artística del teatro Español —que el poeta rechaza— cuando el gana la concesión del Ayuntamiento el año 1918.

El corpus de lo que graba Ricardo es en algunos casos idéntico al que grabó con Odeon, y es interesante esta repetición de títulos, ya que el artista recita de nuevo obras como *La vida es sueño*, *Don Juan Tenorio*, *La Tizona* o *Don Álvaro* que representa en los teatros en ese mismo momento y que constituyen la base de su éxito. Añade como única novedad *El zapatero y el rey*, de Zorrilla, otro de sus éxitos. Ricardo como actor está considerado por muchos en aquel momento como el único actor capaz de llevar a escena los clásicos, y desde que graba para Odeón en el año 1914 y 1918 hasta estos registros para Discos del gramófono-La voz de su amo de 1922 y 1924, ha pasado de ser un primer actor recién llegado a un actor maduro con una sólida carrera llena de alabanzas y, como no, de críticas.

En el catálogo de 1926, vemos que todos los títulos de Ricardo continúan ofreciéndose, sin cambios, aunque ya no en un lugar de privilegio, situación que se prolongará durante varios catálogos.

I.2.4. Odeon (1923-1935). Una torpe reacción

Odeón reacciona de manera torpe en 1923, al año siguiente de la contratación de Calvo por la marca rival [Fig. 29]. Insiste en las reediciones, cambia la numeración, y ofrece, en el caso de Ricardo Calvo, casi los mismos títulos que su competidora. Vuelve a anunciar a Calvo y Morano juntos en un mismo disco, y comete errores en catálogo como atribuir *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, a Zorrilla. Realza a Enrique Borrás colocándolo de nuevo encabezando la lista e incluyendo un retrato suyo con una dedicatoria que reza: «a la sociedad Odeon», pero sólo mantiene en catálogo, cinco años después, los mismos títulos de recitados «serios» que ofrecía de este actor en el año 1918.

Los títulos de repertorio dramático que mantiene Ricardo Calvo son: *No hay burlas con el amor*, *Don Juan Tenorio*, *El gran galeoto*, *Cyrano de Bergerac*, *La vida es sueño*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *La Tizona*, *El castigo sin venganza*, y *El vergonzoso en palacio*. Se reeditan las grabaciones de Francisco Morano, lo cual resulta sorprendente, cuando recordamos que, por ejemplo, *La vida es sueño*, se edita por vez primera en 1912. Además del título de Calderón volvemos a encontrar de Morano *Otelo*, *El prólogo de un drama*, *El alcalde de Zalamea* y *Traidor, y inconfeso y mártir*. En el caso de Borrás continúan: *Tierra baja*, *Mar y cielo*, *La sardana*, *Les eures del mas*, *La banda de bastardia*, *El ferrer de tall*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Juan José*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *El nuevo tenorio* y *Jesús que torna*.

Además de la presencia de Casimiro Ortas que alcanza los dieciocho registros, aparece en este catálogo como novedad el popular actor mallorquín Juan Bonafé (1875-1940), con una selección de teatro cómico contemporáneo [Fig. 30]. Graba fragmentos de dos títulos de Muñoz Seca: *La venganza de don Mendo* (Muñoz Seca 1947: 896-897; 932-933) —que estrenó en diciembre del año 1918 en el Teatro de la Comedia de Madrid—, y *Adán y Evans* (*Primera parte y segunda parte*), un monólogo que el autor dedica al actor para que lo interprete en la noche de su beneficio el 2 de junio de 1917. Bonafé graba también *El premio Nobel*, de Carlos Arniches (1866-1943) y Joaquín Abati (1865-1936), y *El tren rápido*, escrita conjuntamente por Abati y Antonio Paso (1872-1939), y Francisco Fernández Villegas (1857-1916), crítico del periódico *La Época* y dramaturgo mas conocido como, *Zeda*.

En el suplemento que Odeón edita entre mayo y junio de 1925, la gran novedad que se anuncia en portada, con foto de la protagonista incluida, es la aparición de cuatro discos de la actriz Carmen Ruiz Moragas (1898-1936) [Fig. 31]. En ellos recita *Los*

intereses creados, de Benavente (II, X); *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (I, IV, III, 2224-2259); *El mágico prodigioso* (III, 2199-2280), y *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (indica que son las famosas décimas); *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina (Marquina 1929: 15-17) y los poemas *Cuento a Margarita*, de Rubén Darío, *Idilio*, de Gabriel y Galán (1870-1905) y *La risa del agua*, de Carlos Fernández Shaw (1865-1911). Esta actriz, fue primera dama en el teatro Español —donde compartió tablas con Ricardo Calvo—, y llegó a especializarse en repertorio clásico, que comenzó a cultivar en la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, como explicaremos más adelante.

Tres años después en el catálogo de 1928 [Fig. 32], se incluye un apartado general denominado «Discursos y recitados» en el que se encuentran sub-aptados como «Discursos, Recitados y Recitados cómicos», aunque, todavía, encontramos otro más específico titulado «Escenas cómicas». El apartado inicial sobre discursos incluye curiosidades como un discurso de General Primo de Rivera (1870-1930) y otro del comandante Ramón Franco (1896-1938) sobre el raid del Plus Ultra.

Dentro de la sección de recitados permanecen algunos títulos ya clásicos de Borrás como *La sardana*, *Les heures del mas*, *Juan José*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Tierra Baja*, y *Mar y cielo*. De Calvo mantienen *El castigo sin venganza*, *Don Juan Tenorio*, *El gran galeoto*, y *Cyrano de Bergerac*; en un claro intento por no repetir los títulos que del mismo actor ofrece en los catálogos de Discos del gramófono-La voz de su amo. Sorprendentemente encontramos que catorce años después, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* recitados por Paco Morano forman parte todavía de la oferta en un catálogo de la marca.

En el catálogo de 1930 la sección continúa denominándose «Discursos y recitados» [Fig. 33]. La marca contrata a la actriz Catalina Bárcena (1896-1978), que es uno de los grandes nombres del momento, y recita dos obras de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947): el monólogo escrito en 1913 *Sólo para mujeres*, dividido en dos partes, y el artículo *Una vida de mujer* [Fig. 34]. Esta pareja acaba de terminar una de las experiencias más interesantes del teatro de la primera mitad del siglo XX: El Teatro de Arte (1916-1927), en el que un selecto equipo de profesionales trató de potenciar las artes plásticas a la manera de los teatros europeos y renovar la escena española. Contaron, durante su existencia, con grandes artistas del momento (pintores, ilustradores, escenógrafos y compositores) en el teatro Eslava de Madrid.

La oferta de recitados humorísticos se mantiene junto a la incorporación de la rapsoda argentina de origen ruso Berta Singerman (1901-1998). Otro actor, el cómico y rapsoda Rafael María de Labra (1892-1963) que comienza su carrera con Borrás y más tarde se contrata con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, aparece en la sección con seis recitados. Sin embargo, las grabaciones humorísticas más importantes siguen protagonizadas por los mismos nombres que en los catálogos anteriores: Casimiro Ortas y Luis Esteso, que siguen gozando de una gran popularidad en las tablas madrileñas.

En este catálogo Odeon decide eliminar de la oferta a Ricardo Calvo. Se reducen también los títulos que se ofrecen de Carmen Moragas, y sin embargo continúan en oferta los dos discos clásicos de Morano con *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*; esta será la última vez, tras 18 años desde la primera publicación de *La vida es sueño* en 1912, que se ofrezcan comercialmente. En cuanto a Enrique Borrás, aunque desaparece del catálogo se anuncia su vuelta por medio de un suplemento en el que aparece como portada una fotografía suya caracterizado como el protagonista de *Terra baixa*, Manelic [Fig. 36].

Tras años de ofertar sólo grabaciones humorísticas, en 1935, en un nuevo catálogo, el habitual apartado de recitados pasa a denominarse «Declamación, escenas y recitados cómicos». Vuelven a editarse algunos discos de Borrás, aunque la gran incorporación del catálogo es Fernando Aguirre (1882-1965), un actor que introduce años después en el cine Luis García-Berlanga (1921-2010), y que también escribe. Recita junto a algunos actores cuentos humorísticos propios y dos escenas de Manuel Fernández Palomero: *Mitin bolchevique*, y *Que me nombren a mí alcalde*. Aguirre interpreta, junto a la actriz Irene Alba (1873-1930) que se encuentra en ese momento en la compañía de Bonafé, un diálogo del propio Aguirre titulado *Por la vía diplomática*, y *A definirse tocan*, firmado por un desconocido José Alba.

Catalina Bárcena graba para este catálogo otro título de Martínez Sierra, *Una vida de mujer*, y un monólogo que el famoso dramaturgo y novelista Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), le escribe expresamente al regresar ambos de Hollywood. Su título original *Intimidaciones de Hollywood* se cambia por *Charlas de Hollywood*, y se divide para el disco en dos partes: *Los cinematografistas las prefieren delgadas*, y *Al entrar en un estudio cinematográfico*. En ambos se detalla de manera humorística la vida de la gran estrella española en la ciudad del cine. La actriz había representado el

monólogo en teatros durante la temporada 1933-34, y posteriores, como cuenta el propio Jardiel [Jardiel Poncela 1960: III, 653-658].

Los recitados humorísticos gozan de nuevo de un espacio amplio, y la casa incorpora artistas, de variedades. Reúne a tres de los más famosos ventrílocuos de aquel momento: Toresky, Sanz y Moreno, y mantiene los títulos más famosos de sus artistas cómicos de referencia.

Enrique Borrás regresa al catálogo para recitar sólo en lengua catalana, con títulos ya grabados en 1918 como *Terra baixa*, *Mar i cel*, *La sardana* o *El ferrer de tall*, y con dos incorporaciones nuevas: *Una cançó*, de Josep María de Sagarra (1894-1961) y *La pomera vella*, de Ignasi Iglesias (1871-1928).

I.2.5. Gramófono-La voz de su amo (1926-1932). El prestigio

En septiembre de 1929 Ricardo Calvo vuelve a grabar, en Barcelona, para el sello. Esta vez lo hace acompañado de dos jóvenes actores de su compañía: Guillermo Marín y L. Gory. Estos serán sus últimos registros en Pizarra y, además de poemas de Fernández y González, Rubén Darío, Zorrilla, Campoamor, Flores y los hermanos Machado, encontramos fragmentos de dos obras dramáticas. Se trata de dos fragmentos: la arenga de segundo acto y la réplica al virrey de *La Tizona* (en las que participan sus compañeros dándole la réplica); y las décimas de la gruta y el monólogo del II acto de *La vida es sueño*, en la que será su tercera grabación de los pasajes de Segismundo desde 1918. Estas grabaciones aparecen por primera vez en el catálogo de julio de 1930.

El matrimonio Díaz Artigas, que formó una de las compañías más prestigiosas de aquellos años, también graba en 1929 varios registros [Fig. 37]. Los primeros en aparecer los encontramos en un suplemento de agosto de ese mismo año, y se trata de dos fragmentos del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (I, XI, 1366-1429 y I, IV, 2170-2259).

Dos años después, en su catálogo de 1932 (desconocemos si se editó uno en 1931), la intención de Discos gramófono-La voz de su amo es distinguirse de su competidora más allá de la música. Tratará de conseguirlo, y busca el prestigio de la escena como refuerzo de la marca, mediante la incorporación de artistas relevantes del panorama escénico. En este nuevo catálogo se apuesta decididamente por lo dramático ya que, además de mantener las nuevas grabaciones de los discos de Ricardo Calvo, se lanzan dos ambiciosos proyectos: un ambicioso álbum —que detallaré más adelante— titulado, *Homenaje a los Quintero* [Fig. 38], con la colaboración de los principales artistas que han interpretado su repertorio; y seis títulos —el resto— de los registrados

en 1929 por Josefina Díaz de Artigas (1891-1976) y Santiago Artigas (1881-1931); aunque en el momento en el que los discos salen al mercado, hacía meses que el actor había fallecido.

Josefina era hija de los actores españoles, Manuel Díaz de la Haza y Concepción González, aunque circunstancialmente había nacido en Buenos Aires. Su debut artístico había sido con la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, en el año 1919. Al casarse con Santiago Artigas formaron la Compañía Díaz-Artigas, que se especializó en la comedia ligera de pocas pretensiones artísticas o literarias, aunque en varias ocasiones se vio envuelta en acontecimientos teatrales significativos, al lado de nombres como García Lorca o Alejandro Casona. [Peralta Gilabert 2007:115].

La oferta del matrimonio es variada, ya que Josefina [Fig. 39] y Santiago [Fig. 40] grabaron (juntos o por separado) varios fragmentos: *El genio alegre* (1917: II, 52-53) y *Tambor y cascabel* (1933: XXXII, III, 318-328) de los hermanos Álvarez Quintero, este último junto a Elisa Méndez; *Vidas cruzadas* («Era una reina joven y hermosa», y «Monólogo del ladrón de sueños») de Benavente; *El monje blanco* (Retablo IV I y II parte), de Marquina; y *La dama del armiño* (IV, I), de Fernández Ardavín.

El resto del catálogo incluye recitados humorísticos y pintorescos artistas de la escena de las variedades o el género chico. Una importante incorporación es Casimiro Ortas, la gran apuesta del sello ese año, procedente de la discográfica rival. De José Serred reeditan grabaciones anteriores y graba por primera vez el humorista Ramón Zubiaur, famoso por su personaje Martinchu Perrugorria. Este actor llegó a hacer una película en el año 1925, titulada *Martinchu Perugorria en día de romería*, para la que escribió el guión e interpretó el personaje principal. También graba el payaso Ramper, cuyo nombre era Ramón Álvarez Escudero (1892-1952) y que alcanzó fama mundial en el mundo del circo; será para el sello otro nombre de prestigio del mundo de lo escénico que aprovechará también en su propaganda.

Los intentos de Discos del gramófono-La voz de su amo por aproximarse al mundo de la cultura explican la contratación de otro personaje atípico. Conferenciante, periodista, escritor y charlista, Federico García-Sanchiz (1886-1964), graba dos títulos. Con ese propósito se incluye también al rapsoda González Marín (1889-1956), que goza

de una gran popularidad —gira habitualmente por toda España— para grabar dieciocho poemas.

Pero el ejemplo definitivo de la búsqueda de prestigio que inicia el sello es el citado álbum *Homenaje a los Quintero*, que finaliza los actos del homenaje nacional a los hermanos Álvarez Quintero que se celebra desde el año 1928. El álbum contiene seis discos con fragmentos de algunas de sus obras más famosas interpretadas por actores y actrices de gran prestigio.

María Esparza y Leocadia Alba graban *Doña Clarines* [1963: I, 36-40]; Lola Membrives y Esperanza Ortiz, *Cancionera* [1926: II, 102-108]; Catalina Bárcena y Manuel Collado, *Mariquilla Terremoto* [1930: II, 63-69]; Joaquina Pino y Francisco Meana, *La patria chica* [1971: I, 459-467]; *Los duendes de Sevilla* [1946: XXXV, II, 171-179], es grabado por Carmen Díaz y Vicente Soler; Rosario Pino, *Concha la limpia* [1928: XXIX, 155-158]; Nieves Suárez y Nicolás Rodríguez, *El genio alegre* [1972: II, 105-109]; Concha Catalá y Antonio Vico registran *Las flores* [1971: I, 231-232]; Conchita Ruiz e Isabel Garcés, *Pepita Reyes* [1923: V, II, 190-195]; María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y Ricardo Juste, *Rondalla* [1946: XXXV, 96-99]; *Pasionera* [1927: XXIV, I, 252-258], es grabada por Carmen Jiménez y Gaspar Campos; Josefina Díaz de Artigas y Elisa Méndez registran, *Tambor y Cascabel* [1933: XXXII, III, 318-328].

1.2.6. El Archivo de la Palabra y un disco sin catálogo

Enrique Borrás en 1933 recitó para el Archivo de la palabra tres registros: unas declaraciones tituladas *La situación del teatro*, el poema *Sé que fui loco*, de Enrique de Mesa, y los consejos de Pedro Crespo a su hijo en *El alcalde de Zalamea*. La sesión se realiza para el Centro de Estudios Históricos con el apoyo técnico de Columbia Gramophone S.A.E. Además de Borrás, la histórica colección se completa con las voces de muchas de las personalidades más importantes de la España de aquel momento.

Hay que reseñar que otra actriz determinante de aquella época, Margarita Xirgu, registra dos cortes, en febrero del mismo año: el *Romance del prendimiento de Antoñito el Camborio*, de Federico García Lorca, y unas declaraciones —leídas— que titula *Impresiones personales sobre el Teatro Nacional*.

Durante los años anteriores a la Guerra Civil, el sello Gramófono-La voz de su amo, edita algunos discos que no se encuentran reflejados en sus catálogos. Sabemos ya que conocemos su existencia, que aparecieron en comercio, aunque quizás por motivos

de descuido o debido a los acontecimientos que precedieron a la Guerra Civil, no se reflejaron en los catálogos generales o aparecieron únicamente en folletos editados como suplementos de los que aún no tenemos noticia. De algunos conocemos, por el número de matriz que aparece en la etiqueta, la fecha aproximada de grabación. Relacionado con nuestro objeto de estudio, y que conozcamos, sorprende un registro de Carmen Moragas —tras sus ediciones en Odeon de 1925—, de dos fragmentos clásicos: *La moza de cántaro* (II, 1216-1280) y *El comendador de Ocaña* (II, 505-568), de Lope de Vega, que se grabaron en Barcelona en junio de 1935.



Fig. 1. Fonógrafo Edison, tipo Home, de 1896



Fig. 3. Tapa superior de la caja del cilindro de María Guerrero. Colección Regordosa.



Fig. 4. Tapa superior de la caja del cilindro de Francisco Morano. Colección Regordosa.



Fig. 2. Cartel anunciando a Mr. Bargeon de Viverols en el teatro Apolo de Madrid, 1879.



Fig. 5. Portada Boletín fonográfico, Valencia, 1900.



Fig. 6. Portada Boletín Fonográfico con Benito Pérez Galdós, Valencia, 1901.



Fig. 7. Gabinete fonográfico casa Corrons, Barcelona. 1900.

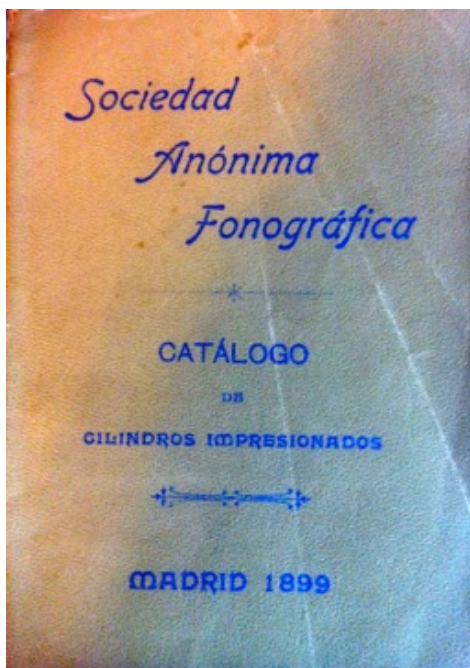


Fig. 8. Portada del catálogo de la Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid. 1899.



Fig. 9. Fotografía del gabinete fonográfico de la Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid , incluida en el catálogo de 1899.



Fig. 10. Portada del catálogo de la Casa de Antonio Escobar. 1900.

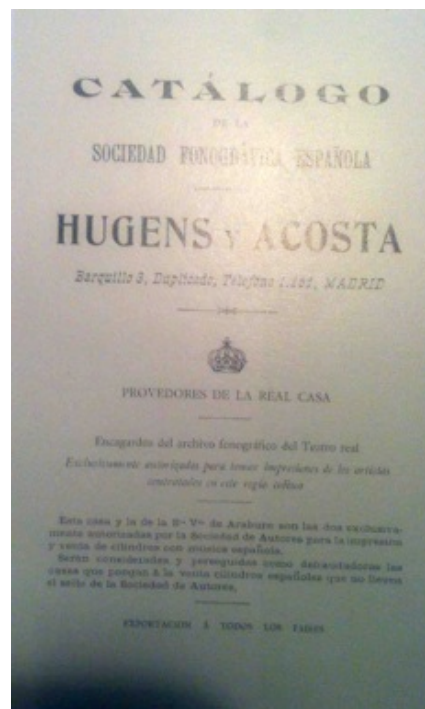


Fig. 11. Portada del catálogo Hugens y Acosta. 1900.



Fig. 12. Detalle del interior del catálogo Hugens y Acosta anunciando un cilindro de Rosario Pino, 1900.



Fig. 13. Portada del catálogo de la Compañía Francesa del Gramophone, 1905.

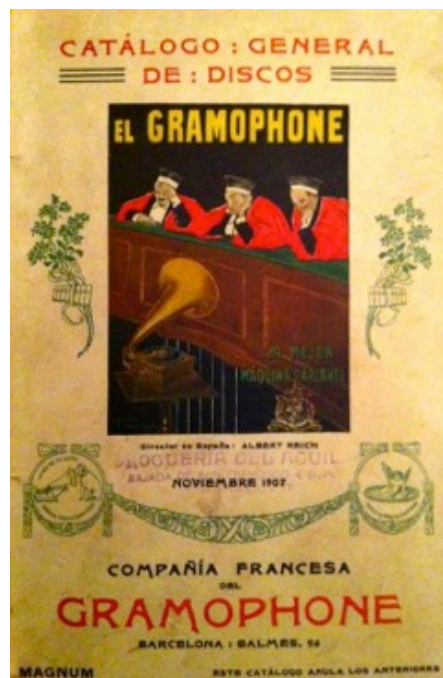


Fig. 14. Portada del Catálogo de la Compañía Francesa del Gramophone, 1907.

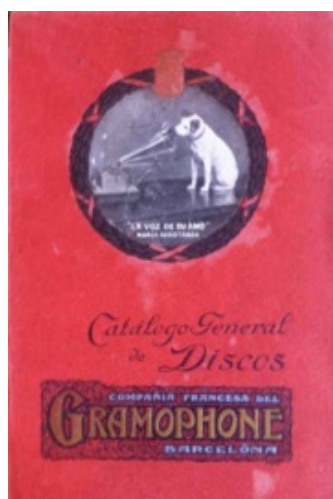


Fig. 15. Portada del catálogo de la Compañía Francesa del Gramophone, mayo de 1911.

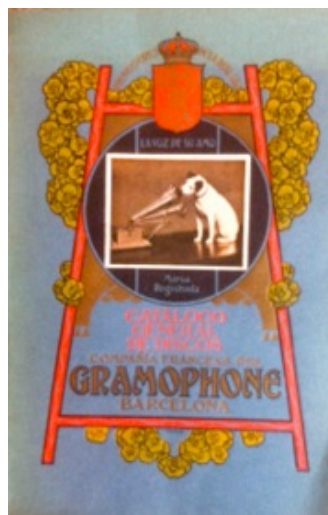


Fig. 16. Portada del catálogo de la Compañía Francesa del Gramophone, octubre de 1911.



Fig. 17. Portada del catálogo de la Compañía Francesa del Gramophone, 1914.



Fig. 19. El actor Francisco Morano en 1908.



Fig. 18. Portada del catálogo general de Discos Jumbo-Odeon, 1912.



Fig. 20. Etiqueta del disco de 78rpm de Francisco Morano, *La vida es sueño*, 1912.



Fig. 22. Etiqueta del disco de Francisco Morano *El alcalde de Zalamea*, 1914.



Fig. 23. Ricardo Calvo en 1910.



Fig. 21. Portada del catálogo de Odeon y Fonotipia, 1914.



Fig. 24. Etiqueta de D. Juan Tenorio recitado por Ricardo Calvo, 1914.

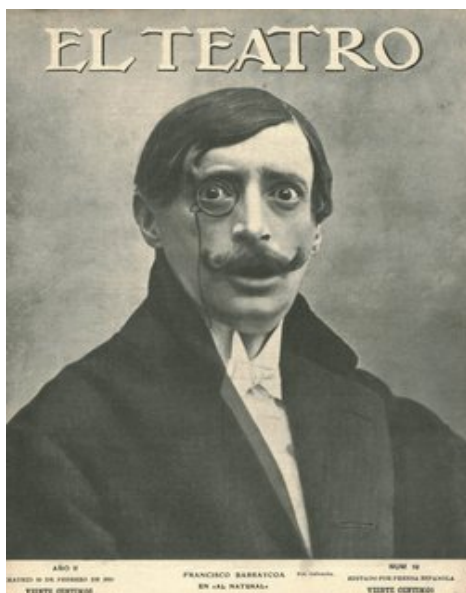


Fig. 25. Francisco Barraycoa en 1910, en la portada de la revista *El teatro*.

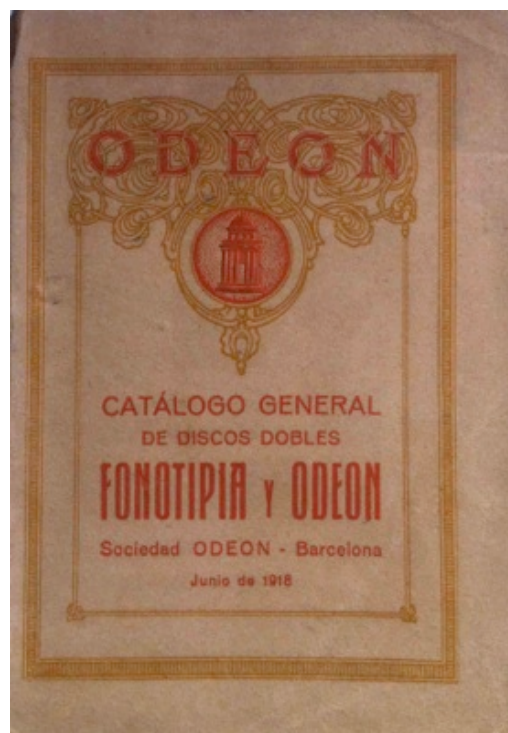


Fig. 26 Portada catálogo Odeon, 1918.



Fig. 27. Enrique Borrás interpretando *Don Álvaro o la fuerza del sino*, h. 1933.

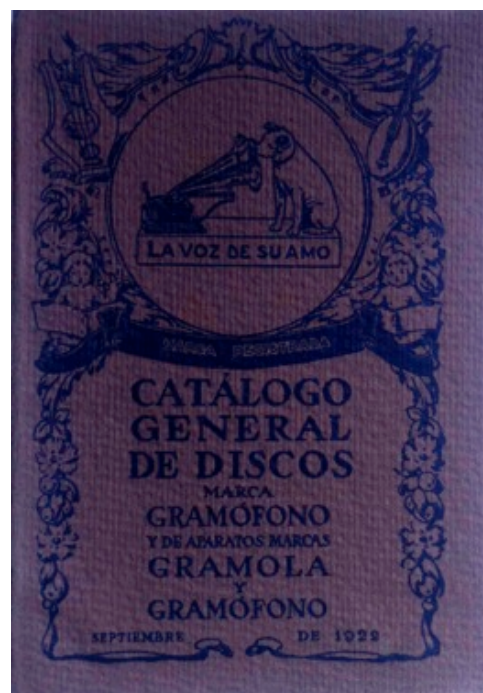


Fig. 28. Catálogo general de Discos del gramófono-La voz de su amo, 1922.

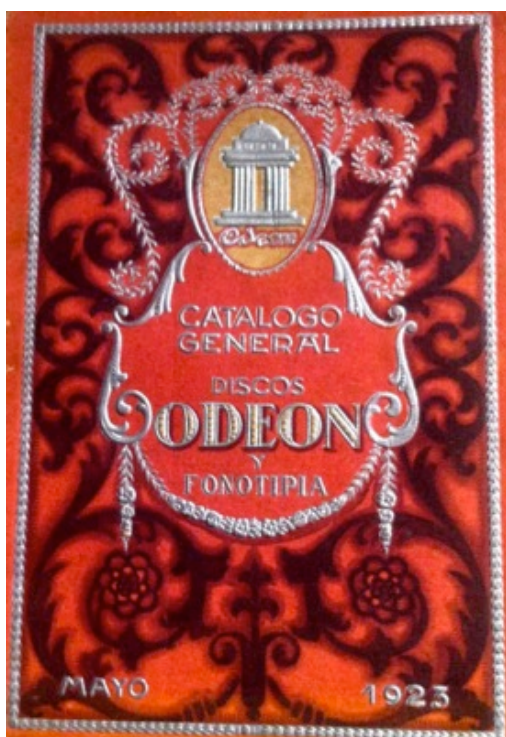


Fig. 29. Portada catálogo Odeon, 1923.



Fig. 31. Portada suplemento Odeon, 1925.



Fig. 30. Juan Bonafé. H. 1910.



Fig. 32. Catálogo Odeón 1928.



Fig. 33. Portada catálogo Odeon, 1930.



Fig. 34. Catalina Bárcena. h. 1920.

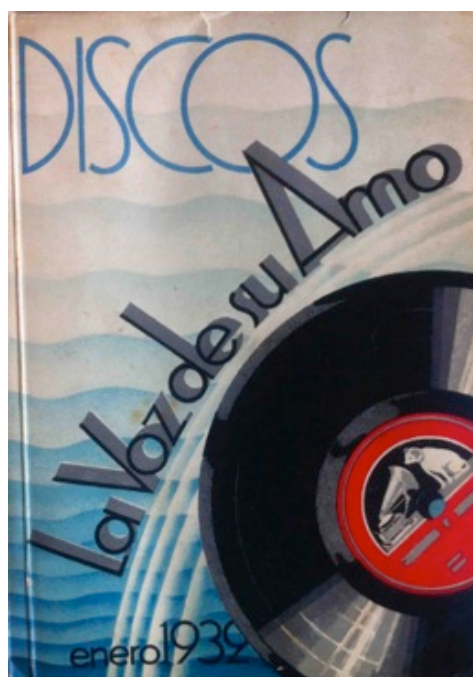


Fig. 35. Potada catálogo La voz de su amo, 1932.



Fig. 36. Publicidad de la marca Odeon con Enrique Borrás, 1930.

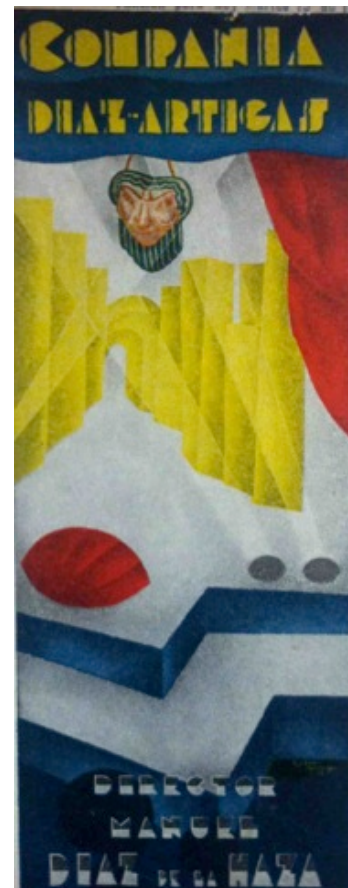


Fig. 37. Portada programa de mano de la compañía Díaz-Artigas, 1928.

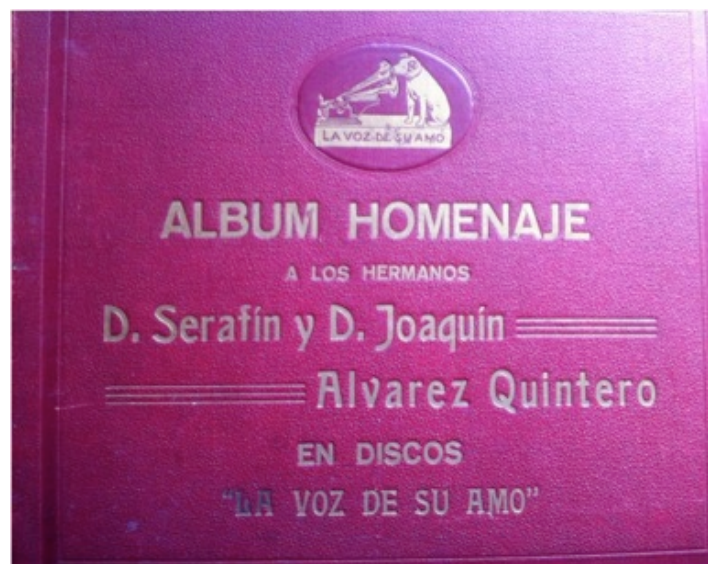


Fig. 38. Portada del Álbum homenaje a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1932.



Fig. 39. Josefina Díaz de Artigas, 1928.
(Foto A. Calvache)



Fig. 40. Santiago Artigas, 1929. (Foto Walken)

II. LOS ACTORES

En esta segunda parte estudiaré a los dos protagonistas de las principales grabaciones de fragmentos de obras teatrales del Siglo de Oro en discos de 78 r.p.m.: Francisco Morano y Ricardo Calvo. Dedicaré después una breve semblanza a dos figuras que realizaron grabaciones tardías: Carmen Ruiz Moragas y Enrique Borrás.

II.1 El indomable Francisco Morano

El caso de Morano es paradigmático y a la vez atípico en la historia de nuestro teatro. Paradigmático porque se trata de un actor sin formación, que aprende el oficio practicándolo y consigue sobresalir e independizarse hasta ganarse un sitio relevante en el oficio. Atípico porque tras recibir la influencia de algunas compañías europeas que visitan España decide cambiar su manera de entender el arte interpretativo y defender, contra corriente, valores completamente ajenos a la cultura teatral que le rodea. Y todo esto en unos tiempos en los que la taquilla manda sobre la escena española.

Se trata de un actor con unas cualidades innatas para las escena: corpulento, con una potente voz, gran energía física y una memoria prodigiosa que le permitía recordar los papeles con pocas sesiones de estudio. Morano era el prototipo de actor intuitivo y no era un hombre de gran belleza física, lo cual le permitió trascender el tipo habitual de galán e interpretar un gran abanico de personajes diferentes. Su fuerte carácter y su marcada personalidad determinaron en muchas ocasiones su trayectoria, así como una manera propia y muy característica de vivir y hacer teatro.

Lector voraz, aficionado a la pintura y la fotografía como aseguró en numerosas declaraciones, era un actor atípicamente culto. Ante el panorama tantas veces criticado de frivolidad y ligereza que ofrecían la mayor parte de sus compañeros, era calificado en sus inicios de «actor estudioso». Término que se aplicaba desde la prensa a los intérpretes —como también veremos en el capítulo de Ricardo Calvo— que enriquecían y cuidaban su trabajo; aquellos que mostraban inquietudes más allá de la mera actuación.

Morano también escribe y adapta teatro, siempre en colaboración y bajo seudónimo. En los artículos que publicó podemos apreciar una prosa práctica, aseada y elegante —no en vano era hijo de periodista— que le permite gracias a sus conocimientos del francés y el italiano «arreglar para la escena» dramas para su compañía.

Cuando ha sobrepasado la madurez, tras años de trabajo, su arte —esto es paradigmático y habitual en la profesión— comienza a ser «cosa del pasado». Sin embargo los discos que grabó y de los que ya hemos hablado fueron los más reeditados de la historia de las grabaciones que nos ocupan, y su impronta fue inevitable en el público, en la crítica y en la profesión durante décadas, hasta que su nombre se diluyó poco a poco en el océano de la historia del teatro.

II.1.1. La aventura de ser actor

Francisco Morano Moreno nace en Madrid en 13 de noviembre de 1876. Era hijo de Marcial Morano (1853-1905), periodista que llegó a ser director del periódico *La dinastía*² de Barcelona desde 1892 hasta 1899, y que también —casi como cada español de la época— escribió teatro en su juventud. Colaboró, aunque de forma esporádica, con el dramaturgo Calixto Navarro (1874-1900), y estrenó juguetes cómicos como *El 93*, que llegó a publicarse en el año 1875.

Queda huérfano de madre a los cinco años, y estudia en los escolapios de Madrid y prosigue interno al trasladarse a Barcelona, en el Colegio Francés de los Maristas de Valdemia de Mataró [Fig. 1], hasta terminar el bachillerato. La mala experiencia en el internado, a la que el actor se refiere en alguna ocasión, le conduce a evitar dicha situación a sus hijos y establecer su casa, en Madrid o Barcelona, independiente de sus continuos viajes.

² Diario político, literario, mercantil y de avisos de Barcelona que se publicó en castellano de 1883 a 1904. De clara tendencia conservadora, antirrepublicano y antianarquista.

Nada hacía suponer a su padre que en el pequeño se despertaría el deseo de subir a las tablas. Sin embargo a temprana edad, el pequeño Francisco disfrutaba durante su estancia en el colegio de algo más que los estudios. La afición a escribir y representar comedias en los recreos junto a unos compañeros de clase enciende la chispa de su vocación [*El caballero audaz* 1915: 25]. Se había adueñado de él un deseo de aventura.

II.1.1.1. La vocación

Al terminar el bachillerato debió ocurrir una escena parecida a la que, años más tarde el periodista y escritor Alejandro Pérez Lugín (1870-1926) relata:

Con buenas notas en unas asignaturas y aprobado ¡y gracias! en otras, pero sin ningún suspenso, arribó nuestro actor a graduarse de bachiller en artes en el instituto de Barcelona. —¿qué carrera quieres estudiar— le preguntó su padre el día que le declararon bachiller para toda su vida. —¡Quiero ser cómico!— respondió el muchacho. —¿qué dices? —Que quiero ser cómico. —Pero... ¿estás seguro de ello? —Segurísimo. El teatro me atrae. Viendo representar comedias todos los domingos me he aficionado a ellas y tengo la seguridad de que las haré bien [Pérez Lugín 1909:52-53].

Hay que tener en cuenta que el teatro era una de las pasiones predilectas de la sociedad de aquel final de siglo. El trabajo periodístico de su padre, vinculado con la actividad en los teatros, favorece también su acercamiento a los estrenos. El propio progenitor como el actor relata años después le encargó escribir la reseña de un estreno para el periódico al que el jovencísimo Morano llegó tarde, casi al finalizar la función. Haciendo gala de su picaresca, trató de solucionar la situación sin éxito y fue descubierto en el intento [*El del telar* 1925b:1].

Acudir al teatro en Barcelona en aquella época debió ser un gran estímulo, ya que además de poder encontrar sobre el escenario los grandes talentos locales, pudo ver trabajos nacionales de envergadura como los de la compañía de Emilio Mario, indudablemente importantes para el momento. Además la presencia de compañías internacionales como la del italiano Ermete Novelli (1851-1919), le permitieron comenzar a contrastar el mundo teatral español con todo aquello que venía de fuera, lo que será también algo decisivo a la hora de tomar las riendas de su propio trabajo.

El joven Francisco va poco a poco acercándose al entorno de la profesión y consigue entrar en contacto con algunos elementos que favorecerán su incorporación a

la actividad teatral, aunque como veremos lo logrará de una manera peculiar: viajando a las américas.

II.1.1.2. Un comienzo en las Américas

Su padre resignado ante lo que parecía inevitable, confió la tutela artística del muchacho —que contaría entre 15 y 16 años— a un actor joven, hijo del portero de la biblioteca universitaria que dirigía. Poco tiempo después gracias a la intervención de este muchacho, el joven Francisco es contratado para salir de gira hacia América como segundo apunte, en la misma compañía en la que se enrola su amigo actor.

Se incorpora para dicha aventura al elenco del primer actor y director Luis Santigosa Ibañez, un actor catalán «de carácter» que trabajó en compañías como la de Vicente Jordán, especializadas en trabajar por América. Santigosa, convertido ahora en empresario, se ve forzado a buscar trabajo y cruzar el océano tras una reciente etapa de decadencia artística. El veterano actor había disfrutado de su época de esplendor a finales de la década anterior, cuando formó parte de la compañía del teatro Novedades de Barcelona, donde disfrutaba incluso de función «a beneficio»³.

El joven Morano es contratado para recorrer los teatros de Cuba y Puerto Rico con el sueldo de dos duros diarios. La compañía y el actor novel debutan en San Juan de Puerto Rico con la obra *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus; Morano realiza al tiempo las tareas de traspunte y de actor [Pérez Lugín 1909:53-54].

En pocos meses asciende a galán joven, algo nada sorprendente en las dinámicas de aquellas compañías viajeras, y es entonces cuando comienza a tener problemas económicos —a la hora de cobrar su salario— con el empresario. Continúa su progreso profesional y comienza a interpretar papeles de mayor importancia, mientras recorre, según el citado articulista, todas las islas del mar Caribe. En un momento dado el empresario en cuestión —Santigosa, al que Pérez Lugín apoda «Querubini», como el personaje de la zarzuela *El dúo de la africana*— desquicia al joven actor.

Al fin se agotó la paciencia del joven, y una noche en Caracas, haciendo el *Tenorio*, en plena escena y ante el asombro del público, el capitán Centellas (Morano) la emprendió a puñetazo limpio con el Tenorio (Querubini); y como el burlador de Sevilla, y de Morano, no era manco, ni mucho menos, devolvió al capitán con creces sus caricias.

³ Una función incluida en contrato en la que participaba toda la compañía y en la que la taquilla completa quedaba destinada al actor; que escogía también el programa a representar.

Intervino la policía, y Morano, maltrecho y desvencijado, fue a dar con sus huesos en el cuartelillo, como dicen allí a la prevención, y en él, vestido de trusa, pasó la noche [Pérez Lugín 1909: 54].

Como era de esperar su relación con la compañía de Santigosa se rompe de inmediato —sin cobrar, como también era de esperar— y Morano, sin recursos, debe buscar acomodo en alguna de las numerosas compañías españolas que por allí se encuentran «haciendo las américas». Se contrata en la formación de un actor llamado Joaquín Coello, en la que ingresa como actor y de la que se convierte, poco tiempo después, en empresario. La compañía se denominará Compañía Coello-Morano y trabaja cerca de tres años por aquellas tierras, hasta que la fuerza de la naturaleza le hace desear el regreso a la patria:

(...) hasta que una noche en Computa les sorprendió un espantoso terremoto. Morano amaneció al siguiente día encaramado a una estatua de una fuente pública en ropas menores. Durante la noche que allí pasó, pensó en la poca seguridad que el suelo americano le ofrecía lo mismo como actor que como empresario y al despuntar la mañana descendió de la fuente y tomó el camino de España, con unos cuantos pesos ahorrados, que naufragaron en Génova. Todavía no habría salido Morano de esta hermosa ciudad —dice él que por miedo al mar, y las crónicas que por causa de cierta bella dama, condesa y viuda por más señas— si su padre no hubiese ido a buscarle, con tanta oportunidad que su llegada coincidió con la evaporación de sus últimos centavos, restos miserables de la plata ganada en Tujuca, Cabello, San Pedro y Maracaibo [Pérez Lugín 1909: 55].

II.1.1.3. Barcelona: María Tubau y Ceferino Palencia

Francisco tiene 18 años y su regreso no puede ser más afortunado; ha sido contratado por la prestigiosa compañía lirico-dramática de la actriz María Tubau (1854-1914), dirigida por el autor Ceferino Palencia (1859-1928). El matrimonio necesita un actor para pequeñas partes y Francisco resulta seleccionado para una corta temporada en Barcelona que comienza —su primera nómina se conserva en el archivo de Ceferino Palencia en el Museo Nacional del Teatro de Almagro [Fig. 42]— el 6 de diciembre.

Durante los meses que permanece contratado en esta compañía trabajará en Barcelona y Palma de Mallorca. El sueldo del actor es uno de los más bajos del elenco, pero la experiencia que adquiere es altamente provechosa. Comparte escenario con un

galán veterano como Miguel Muñoz (1968-1926) y conoce a la actriz Nieves Suárez (¿?-1939), que se encuentra contratada en la compañía, junto a su tía Concepción Suárez.

La temporada que terminará el 10 de marzo de 1895 afianza la relación del joven con Palencia más allá del ámbito interpretativo, y así en el citado archivo del autor encontramos tres recibos de 15 pesetas firmados por Morano en Palma de Mallorca correspondientes a los derechos de autor de las representaciones de *Latín y griego* (30 de enero [Fig. 43] y 16 de febrero) , y *Las patas de mosca* (10 de febrero). Los recibos revelan que Francisco, sacando partido a su formación, se ocupa de traducir comedias francesas para nutrir la demanda de títulos que la compañía requiere.

Terminados los compromisos en Barcelona realizan una gira de varios meses con una perspectiva excelente, ya que tras el parón veraniego la Tubau entrará al teatro de la Comedia de Madrid donde permanecerán hasta marzo de 1896.

La intensa actividad de la formación sin embargo, no acaba de satisfacer a Morano. Tras unos meses en el teatro Principal de Barcelona decide enrolarse en una compañía donde trabajará con una categoría superior y junto a un actor que le dejará huella.

II.1.1.4. Miguel Cepillo

Francisco después de dejar la compañía Tubau-Palencia, tiene una breve experiencia durante el mes de julio. Se trata de una compañía que Emilio Mario (1838-1899) forma exprofeso para representar durante unas semanas el *Juan José* de Dicenta en el teatro Eldorado, de Barcelona,. La compañía que forma Mario —a quien ha conocido en Madrid, en el teatro de la Comedia— cuenta con Miguel Muñoz como protagonista y con José Vallés —un actor popular por sus trabajos en compañías de variedades— en el papel del presidiario, Cano. Su participación como actor se debió limitar de nuevo a interpretar una pequeña parte, situación que tardará poco tiempo en dejar atrás.

Se contrata en septiembre de 1896 para una temporada en el Novedades de Barcelona con la compañía del actor Miguel Cepillo (1845-1907). Cepillo acaba de dejar el elenco de Emilio Mario, en el que trabajó de primer actor, para reunir un conjunto que él mismo se encarga de dirigir. Además de realizar algunas temporadas en Barcelona, la formación ocupa una gran parte del año de gira. Es de reseñar que en esta compañía Francisco conoce a la primera actriz Carmen Cobeña, que pasará unos meses

contratada en el elenco, y con quien Francisco trabajará en un futuro.

También se encuentra de nuevo con Miguel Muñoz. Conoce al veterano Manuel Espejo y a un actor de su generación, Ricardo Simó-Raso (1874-1938), que desarrollará una carrera paralela a la suya y con quien, tras estos primeros encuentros, no volverá a trabajar hasta sus últimos años como profesional.

La aventura de Cepillo como empresario, que se acaba de iniciar, tendrá unos años más tarde una recompensa histórica: el mayor éxito de aquellos tiempos en el teatro Novedades con el melodrama *Los dos pilletes*, de Pierre Decourcelle (1856-1926), dando más de cien representaciones. En ese periodo, sin embargo, Francisco se encontraba ya en otras experiencias teatrales.

Pero en aquel momento Morano encuentra en esta compañía más que una oportunidad de trabajo. A Cepillo le hace falta un joven para pequeñas partes, algo que resulta muy prometedor para un intérprete que se siente ya curtido tras la aventura americana y que en los meses con Palencia no ha logrado despuntar. La experiencia sin embargo es algo más de lo que esperaba, ya que encuentra una referencia importante para su vida artística.

Cepillo tiene mucho que enseñarle. Su nuevo director y empresario ha sido discípulo y primer actor, como he dicho, de Emilio Mario. Ha trabajado durante años en las compañías con las que el actor y director granadino pretendió introducir el realismo en el teatro español. Poco a poco las maneras y hábitos de Cepillo, que representaba un variado repertorio —desde la comedia francesa del momento a los clásicos españoles, como podemos observar en el cartel de la gira de 1897 [Fig. 44]— y que compartió escenario con actores míticos como Thuillier o María Guerrero, debieron impresionar sobremedida a Morano, que años más tarde no duda en afirmar «Mi maestro fue Miguel Cepillo; él me hizo actor y a él le debo todo lo que soy» [*El caballero audaz* 1915: 25].

Muchos años más tarde en un artículo sobre Morano, el crítico Melchor Fernández Almagro (1893-1966) señala las huellas que, a su juicio, dejó Cepillo en el joven actor, y tratando de tender lazos con la tradición afirma que «por Cepillo debieron llegarle enseñanzas de Catalina y de Romea» [1933: 10].

La gira con la compañía de Cepillo se prolonga hasta los primeros meses de 1897, y al regresar a Barcelona encuentra otra oportunidad de trabajo que le abrirá definitivamente las puertas del teatro profesional en la ciudad más importante para el teatro de la época: Madrid.

II.1.1.5. Madrid

A su regreso de Cuba la compañía Tubau-Palencia comienza su temporada de primavera en el teatro Principal de Barcelona. Palencia ofrece a Morano la oportunidad de reintegrarse en la compañía, aunque esta vez con una categoría mayor.

Debuta en la comedia en cinco actos del dramaturgo y traductor Ramón Álvarez Tubau *Guerra en tiempo de Paz*, y tras una corta temporada en Barcelona los planes no pueden ser más atractivos: en septiembre de 1897 la compañía Tubau-Palencia abre temporada en el teatro de la Princesa, hoy llamado María Guerrero.

Su nombre aparece citado en la lista de la compañía que se publica el 11 de septiembre, junto a profesionales curtidos como el renombrado primer actor Francisco García Ortega (¿?-1925), el característico Javier Mendiguchía o una jovencísima Concha Catalá (1881-1968). También se encuentra contratado el aristócrata Carlos Allen-Perkins, que como hemos señalado grabará discos de pizarra pocos años después, y que se convirtió en un popular actor de zarzuela.

Otro joven actor —y este es un feliz encuentro— que se encuentra en la compañía es el primer actor cómico Fernando Porredón (1877-1941), que será su futuro cuñado y con quien trabajará asiduamente años después. Porredón es un actor peculiar y muy activo. Hay que señalar que además de su personalidad —está dotado al parecer de una gran comicidad— abanderará iniciativas importantes en un futuro. Dirigirá de diciembre de 1909 a marzo de 1910 la campaña *El teatro para los niños* junto a Benavente, y en 1936, durante la guerra encabezará las «Guerrillas del teatro», lo que le valdrá, como a tantos otros, el exilio.

Y comienza la temporada en Madrid: el sueño de cualquier actor del momento. Los títulos que la compañía Tubau-Palencia anuncia son en su mayoría traducciones —un compromiso de Palencia, quien se comprometió a ofrecer las grandes obras de los mejores dramaturgos extranjeros de su tiempo—, una obra en un acto y un par de monólogos. La apuesta de la empresa es firme y se abre de inmediato un ambicioso abono de noventa representaciones en el teatro de la Princesa.

Morano como es habitual en este tipo de compañías no intervenía en todas las obras que se representaban, aunque poco a poco comienza a hacerse un hueco y a destacar entre los actores jóvenes del elenco.

La noche de la inauguración el 27 de septiembre, participa en el sainete de Ceferino Palencia titulado *Comediantes y toreros o La vicaría*, aunque cuando su trabajo comienza a ser reconocido, será después en títulos como *Magda*, del dramaturgo

alemán Hermann Sudermann (1857-1928). Los primeros comentarios en prensa los recibe desde el periódico que dirige su padre en Barcelona: «Morano que estudia y gana terreno cada día que pasa y que labra poco a poco una sólida reputación» [Pérez Nieva 1897:2].

También participa en *La tía de Carlos* [*Charley's Aunt*], de Thomas Brandon (1848-1914) y *La condesa Romaní*, de Dumas (hijo) donde aparece citado ya por la prensa madrileña, en medio de una favorable crítica que resalta que «El Sr. Morano dio relieve y originalidad singular al tipo incidental del reportero francés» [Blasco 1897a:3].

Interviene después en lo que supone una curiosidad literaria para la escena de aquel momento: la versión que Jacinto Benavente (1866-1954) realiza del —nunca representado hasta el momento en España—, *Don Juan*, de Moliere. Interpreta días después el personaje del Tío Frasquito en una adaptación que escribe Ceferino Palencia de la novela *Pequeñeces*, de Luis Coloma (1851-1915), y participa también en la adaptación de la novela *Sergio Pacine* [Serge Panine], de Georges Ohnet (1848-1918), que realiza Luis París (1865-1936), director de escena, musicógrafo, y director artístico del teatro Real en aquel momento.

Pero es a finales de octubre con *Infidel*, de Roberto Bracco (1861-1943) traducida por Eugenio Sellés (1842-1926), cuando accede a su primer papel importante. Interpreta junto a la Tubau y García Ortega, un personaje de peso: el del marido, un incómodo y difícil tipo de alta comedia.

El actor obtiene así su primer éxito y sus primeros comentarios favorables a un papel de envergadura. Críticos importantes como Ricardo Blasco reconocen que «tocó al Sr. Morano el papel más escabroso de los tres, el de marido, cuyo temperamento en ocasiones se aparta bastante de la realidad. No obstante estos escollos, se hizo acreedor a los sinceros aplausos de todos» [Blasco 1897b:3]. Otra de las plumas relevantes de aquel momento, José Laserna, valora sus ponderación «en su desairado papel de marido complaciente y pacífico, ya que tuvo toda la discreción necesaria, y se necesita bastante para no dar en la caricatura [Laserna 1897: 2].

Su siguiente oportunidad de lucimiento llega a finales del mes de diciembre, con *El guardián de la Casa*, de Ceferino Palencia. Con esta obra genera de nuevo comentarios elogiosos en prensa, que apunta, cada vez más, a sus posibilidades de futuro:

Morano es de los que muy pronto obtendrá el fruto de su trabajo; el público le aplaude y le considera porque vale, porque estudia, y estudiando y teniendo las condiciones de Morano se llega pronto a ser un buen actor [*Spartito* 1897: 3].

A principios del año siguiente, destaca con uno de los títulos de más lucimiento de María Tubau: *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas hijo (1824-1895), donde vuelve a despuntar a pesar de tener una pequeña intervención.

El resto de la temporada participa en obras en las que se le adjudican únicamente pequeñas partes: *La corte de Napoleón* [*Madame Sans-Gêne*], de Victorien Sardou (1831-1908) y Émile Moreau (1877-1959); o *Por derecho de conquista* [*Par droit de conquête*], de Ernest Legouvé (1807-1903) y Eugène Scribe (1791-1861). Sin embargo en el estreno de *El pedestal*, de Luis Ruiz Contreras (1863-1953) consigue su primer aplauso espontáneo por parte del público, y la crítica vuelve a destacarle reconociendo que su «naturalidad, soltura, fina intención en el decir y expresión magistral en el gesto consiguieron romper el hielo —como vulgarmente se dice—, dándole patente de meritísimo actor» [Blasco 1898: 3].

Muchos años después el autor de *El pedestal*, ya retirado narra en su libro *Medio siglo de teatro infructuoso* sus experiencias en el mundo del teatro, y refiere una anécdota de aquel estreno en la que explica su versión sobre la manera en que Morano llegó a conseguir el mencionado aplauso:

Debutaba en mi obra un actor nuevo, mozo muy bien portado, voz rotunda y ademán altivo. Decía su papel con gentileza. De pronto le hice una pregunta: —«¿Quiere usted que le aplaudan ese parlamento?». —«¿La claque?». —«No. El público. Dé usted a las frases que acaba de repetir, los matices que voy a indicarle». Y se lo expliqué. Lo hizo perfectamente... con un dejillo zumbón. Luego, encarándose conmigo, preguntome: «¿Así?». —Así, pero sin la socarronería, que para el público no es necesaria... y que tampoco yo merezco. A la noche siguiente dijo muy bien aquellas frases y los espectadores le premiaron con palmadas; tal vez las primeras que obtuvo en Madrid Don Francisco Morano. Debieron sonar a gloria en sus oídos mozos [Ruiz Contreras 1930:191-192].

La temporada continúa con estrenos poco relevantes para Morano como *Demi-monde*, de Dumas (hijo), obra elegida por el actor Francisco García Ortega para su beneficio y donde Francisco interpreta el personaje de Nanjac; o con *El tío Sam*, de

Sardou, último título ya en mayo de 1898 de aquella temporada del teatro de la Princesa. A finales de mes la compañía viaja a Barcelona, donde comienza una pequeña estancia y permanece en el teatro Lírico hasta el 10 de julio.

La actividad del elenco se extiende fuera de España, y el actor se embarca —a regañadientes al parecer— en septiembre hacia Buenos Aires. Allí pasará unos meses con la compañía —que cuenta con América de manera habitual en sus planes— y regresa a mediados de enero del nuevo año. Nada más llegar Morano acepta una atractiva oferta y se separa de la compañía Tubau-Palencia para incorporarse a uno de los teatros más apetecibles para un actor de la capital.

II.1.2. De galán cómico a primer actor: el prestigio

II.1.2.1. Tres temporadas con «Los del Lara»

Sus méritos en la Princesa le han proporcionado un pequeño prestigio que le ha resultado imprescindible para su siguiente contrato: va a formar parte de la entonces popular compañía del teatro Lara, dirigida por el veterano Juan Balaguer (1859-1915), y apreciada en aquel momento por reunir un elenco de actores muy solventes como el propio Balaguer, la primera actriz Rosario Pino (1871-1933), o la característica —toda una institución, que incluso inauguró el Lara— Balbina Valverde (1840-1910); una actriz de raza, discípula en el conservatorio de Luna y Romea, y de la que se alababa su naturalidad en escena. De ella afirma Chicote que «hizo creaciones famosas y en Lara era una institución. Las patronas y las suegras de la Valverde, eran célebres» [Chicote 1944: 330].

Se encontraban también en la compañía actores como el gracioso Mariano Larra (1859-1926), Pepe Rubio —que en sus memorias dedica unas pocas líneas a la que será su última temporada en Lara—, o José Santiago (1865-1925), uno de los actores cómicos más carismáticos del momento. También se encuentran en la compañía dos actrices, ambas discípulas de Teodora Lamadrid, que serán importantes en el futuro de Francisco como Matilde Moreno (1874-1959) y la mencionada Nieves Suárez, que ha trabajado estos últimos años en los teatros Español y de la Comedia. Con esta última actriz se especuló años más tarde que Francisco había mantenido una importante relación sentimental; aunque de esto hablaremos más adelante.

La compañía del Lara que está especializada en comedias vodevilesas y juguetes cómicos, se ha labrado un prestigio pese a no estar en uno de los principales escenarios de la capital. Es todo un ejemplo de funcionamiento y solvencia. La

incorporación de Morano en un lugar de cierta importancia y con derecho a beneficio, reforzará ese prestigio y convertirá a la compañía en una de las más simpáticas para el público madrileño, que la apoda «Los del Lara», un apelativo que continuarán usando la prensa y el público durante décadas.

El debut de Morano —«el distinguido actor señor D. Francisco Morano», como lo nombra la prensa en el anuncio de su presentación— se produce el sábado 28 de enero de 1899. Interpreta dos obras ya estrenadas anteriormente por el elenco: *Los incasables*, de Eusebio Sierra [Fig. 45] y *El marido de la Téllez*, de Benavente. Así comenzará en los primeros meses, haciéndose cargo de personajes en reposiciones de títulos que la compañía representaba en la temporada anterior.

El jueves 4 de mayo Morano celebró su beneficio. El actor escogió *Nicolás*, de Eusebio Sierra; *Operación Quirúrgica*, de Jacinto Benavente; el monólogo de su amigo Eugenio Sellés, *Honor sin conciencia*; y la comedia de Bretón de los Herreros *Un novio a pedir de boca*. El beneficio resulta un éxito completo. El periódico de su padre no tarda en sacar comentarios que, desde Barcelona, subrayan el éxito del joven actor. Primero con un artículo elogioso que recoge las impresiones de dos periódicos madrileños —*El Noticiero* y *La Correspondencia de España*— tras la función [Anónimo 1899a: 2].

Después con cierta reticencia por parte del padre del actor y director del periódico, uno de los articulistas del diario barcelonés escribe una impresión más personal sobre el joven artista, llena de elogios. El artículo que habla de él como de un actor diferente, define la personalidad del actor:

Porque Morano es de los que no pedigüean bombos, directa o indirectamente, de los periodistas ni de los que en los saloncillos se pasan la noche hablando o bullendo. En la Princesa, que es el teatro en el que más traté a Morano, distinguíale siempre silencioso, oyendo y tomando pocas veces la palabra. En cambio «afinaba la puntería en la escena», consagrándose al estudio con tal fe que se le ha visto ganar terreno de día en día. Siente mucho, se identifica en absoluto con los papeles y se olvida del público en las tablas, consiguiendo de tal suerte realizar el ideal supremo de todo actor: la verdad. [Pérez Nieva 1899: 2]

Al terminar su estancia madrileña la compañía emprendió una gira que dio comienzo en el mes de junio, en el teatro Circo de Zaragoza. El plan de viaje

comprendió tras Zaragoza, Barcelona —teatro Novedades—, Bilbao y Santander.

En los primeros días de octubre se anuncia ya el comienzo de la nueva temporada madrileña en el teatro Lara. Los frutos —económicos— del éxito del año anterior se traducen en importantes reformas en el edificio: cambios en el vestíbulo principal, disposición de nuevos tapices y una nueva instalación eléctrica en los vestíbulos y en la sala.

Es esta la segunda temporada de Morano en el Lara. De los primeros títulos que se anuncian podemos destacar el juguete cómico *El baile de Bellas Artes*, de Pedro Sabau y Larroya (1807-1979) —obra que ganó el certamen para obras dramáticas celebrado círculo de Bellas Artes en mayo—; *La sala de armas*, de Vital Aza; y *Academia Militar*, de Pablo Parellada y Molas (1855-1944).

El martes 12 de diciembre de ese mismo año, el actor participa en una sesión organizada en el teatro Lara por la sociedad Teatro Artístico a beneficio de Ramón del Valle Inclán (1866-1936). El programa incluye el estreno del drama en tres actos y en prosa *Cenizas* —al que Valle cambiará de título más tarde por *El yermo de las almas*— y la obra en un acto de Benavente *Despedida cruel*, además de la intervención del bajo operístico Leoncio Beloqui que cantó el aria de la ópera de Verdi *Don Carlo*, con acompañamiento de piano.

Morano interpreta en *Cenizas* el personaje de don Juan Manuel, junto a algunos literatos que aparecen en aquella sesión como inusuales actores: Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), Antonio Palomero (1869-1914), o el propio Jacinto Benavente. Josefina Blanco (1878-1957) —futura mujer de Valle— actuó junto a Gregorio Martínez Sierra y Benavente en la obra de este último.

En el Lara a beneficio del actor y director de la compañía Juan Balaguer, el 15 de marzo de 1900 Morano estrena un texto propio escrito en colaboración con su amigo el actor Manuel Vigo, llamado *Primo Prieto*. El reparto, además del propio Morano, se compone de Balbina Valverde, Nieves Suárez y Balaguer, aunque los resultados que obtiene resultan discretos.

Su vocación como escritor dramático continúa dando frutos ese año y lleva a escena otro nuevo juguete cómico: *El crío*. Esta vez el texto se estrena en el teatro Español como «fin de fiesta» de la noche del beneficio de Francisco Fuentes; curiosamente en una sesión que comentaré más adelante: la primera vez que vuelven a las tablas los versos de *La vida es sueño*, de Calderón en el siglo XX.

El juguete cómico tampoco logra, aunque se represente en alguna ocasión posterior, comentarios positivos. Sí recoge algún que otro sarcasmo como el que publica *El Mundo naval ilustrado*, que afirma que los juguetes cómicos estrenados «tienen tanto de graciosos como mi abuela de arcipreste» [Anónimo 1900a: 20].

Su trabajo como actor continúa sumando elogios y al llegar la fecha de su beneficio, el 26 de abril, elige la comedia en dos actos *El patio*, de los Álvarez Quintero; un cuadro íntimo del crítico y dramaturgo Eusebio Blasco (1844-1903) titulado *¡Madre mía!*; y el diálogo de Federico Oliver (1873-1957) *El encuentro*. Para finalizar la velada representarán la comedia político-amorosa *El barón de tronco verde*, de Ricardo de la Vega (1839-1910) estrenada pocos días antes y donde Francisco interpreta el papel de un médico guasón.

Continúa la temporada y Morano suma títulos, siempre de naturaleza cómica —la especialidad del Lara— como el juguete cómico *Suegra y tía*, de un desconocido José Rivero y Rodríguez a finales de abril. Terminadas las fechas previstas en Madrid los actores del Lara ofrecieron como despedida una función a beneficio de los empleados de contaduría del teatro que se convierte en un acontecimiento. Representaron un juguete cómico —la especialidad de la compañía— escrito o, más bien, improvisado por cada uno de los actores; lo que se llamaba entonces un «a propósito».

Se trataba de encadenar números independientes que cada actor representaba en cinco minutos. Ofrecieron números musicales, leyendas trágicas, diálogos humorísticos, etc. Especialmente interesante fue la participación de José Santiago, que imitó a los actores Vico, Sánchez de León y Romea en un número cómico muy parecido al que aparece impresionado para el catálogo de cilindros de 1900 de la casa Hugens y Acosta, que ya he mencionado.

La popularidad de Santiago —es el actor que más registros sonoros ha grabado hasta la fecha en España— motivó que Morano interpretase aquella noche un número paródico de ventriloquia titulado *El hombre fonógrafo*, en el que fingía la voz de un cilindro impresionado por el propio Santiago. Pocos años después Morano impresionará sus primeros cilindros, asunto que he mencionado al referirme a la colección Regordosa.

La compañía comenzó entonces una gira en Santander que finalizó en Valladolid en septiembre; momento en el que se publicaron en Madrid las listas de los teatros madrileños para la nueva temporada. Morano continúa como actor de Lara por tercera temporada consecutiva. La formación —son una compañía muy sólida—, salvo

pequeños cambios, mantiene a los mismos integrantes bajo la dirección, de nuevo, de Balaguer.

El día de la inauguración la prensa se hace eco de la importancia del buen conjunto que forman los actores de Lara frente a otros coliseos, opinando alguno que «es una vergüenza para nuestros teatros de género grande (para el Español, para la Comedia y para la Princesa) que la compañía de Lara, dedicada sólo a interpretar juguetes cómicos en uno o dos actos, sea la mejor compañía de Madrid, muy por encima de todas las demás» [Anónimo 1900b: 3].

La continuación del trabajo artístico del año anterior se traduce de nuevo en una respuesta fiel del público, lo cual se subraya como una excepción en el panorama madrileño. La prensa se vuelca con ellos y e insiste en que el del Lara es el «cuadro artístico más completo de cuantos actúan en Madrid» [G.P. 1900: 2].

Comenzada la temporada continúan los estrenos. Morano interviene en *Los de Marras*, de Pablo Parellada (1855-1944); *Con arma blanca*, de Domingo Guerra y Mota (1857-1929) —una comedia en un acto de contenido más social— en la que interpreta a un marcial teniente de artillería [Fig. 46]; *Dulces memorias*, de Eusebio Blasco; *El guante blanco*, de Guillermo Perrín (1857-1923) y Miguel de Palacios (1863-1920); y *Los tortolitos*, de José Jackson Veyan (1852-1935).

Francisco, a sus veinticuatro años, tras casi cuatro temporadas en Madrid, tiene ya una cierta relevancia en la profesión y participa a finales de año como vocal en la primera junta directiva de la Sociedad de Actores españoles, que nombra a Fernando Díaz de Mendoza presidente honorario. Junto a él aparecen en la lista los nombres de los principales actores del momento [Anónimo 1900c: 3].

Comenzado el nuevo año continúan los estrenos. En *Condición humana*, de Enrique López Marín (1866-1919) destaca por interpretar una compleja escena muda. En *Modas*, de Jacinto Benavente consigue por vez primera las alabanzas de un crítico tan importante y exigente como *Caramanchel* —seudónimo de Ricardo J. Catarineu (1868-1915)—, que como reconoce en su crónica no solía hasta entonces prestar atención al actor [*Caramanchel* 1901a: 3].

Los actores del Lara ganan prestigio y popularidad individual, y comienzan a ser cotizados por otras compañías. Los rumores acerca de la disgregación del elenco se acrecientan. Morano será uno de los principales protagonistas de la crisis, muy comentada en la prensa. Se aducen razones de todo tipo aunque las más probables son las que señala el citado crítico de *La Correspondencia de España*, y que tienen que ver

con la ambición artística del actor y su potencial interpretativo, ya que «el sainete y el juguete cómico se quedan pequeños para él» [*Caramanchel* 1901b: 1].

La contratación de su sustituto se acelera y se anuncia rápidamente. Morano que acaba de contraer matrimonio —el 21 de marzo en la iglesia de San Ginés— con la hermana del actor Fernando Porredón, Paulina Porredón de la Vega, continuará en el Lara hasta poco después de la fecha de su beneficio que se celebrará el 18 de abril.

El programa de dicha función está compuesto por *La monja descalza*, de Miguel Echegaray (1848-1927); *Pobre porfiado*, del dramaturgo aragonés Eusebio Blasco (1844-1903); y *Los corazones de oro*, de Luis Mariano de Larra (1830-1901).

En ese momento ya se ha hecho público que la temporada siguiente Morano se incorporará al nuevo elenco que Tirso Escudero prepara en el teatro de la Comedia. Le resta antes de terminar su contrato el día 30, participar en los beneficios de sus compañeros y estrenar dos piezas: la comedia de Echegaray *Buen viaje*, y *La hermana de la caridad*, de Gabriel Merino y Pichilo (1863-1903). Pero le espera en pocos días una inesperada sorpresa proveniente de su amigo, el dramaturgo Eugenio Sellés (1843-1926).

Se trata de una nueva oportunidad para el actor madrileño, y esta vez desde otro de los coliseos importantes de Madrid: el teatro de la Zarzuela. Morano debe tratar de hacer compatible su trabajo en el Lara durante los últimos días de la temporada con el proyecto que le han ofrecido: un personaje en la zarzuela *La barcarola*, del propio Sellés y con música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906).

Los autores y la empresa de la Zarzuela ante la dificultad de encontrar un actor joven para representar el papel de Flavio en su nueva producción, solicitan y consiguen permiso de la empresa del Lara para permitir la participación de Morano. En el estreno, el éxito de su intervención en *La barcarola* es tal que tiene que repetir, a petición del público, las quintillas de su papel el día del estreno.

La repercusión de la zarzuela es importante: en diversas publicaciones aparecen fotografías del actor caracterizado como Flavio [Fig. 47]. Su participación en el espectáculo resulta para muchos determinante. El cronista de *Heraldo de Madrid* no duda en afirmar que «el éxito de *La barcarola* lo determinó la escena del aplaudido actor de Lara, que se reveló en el género dramático como una esperanza que no tardaremos en ver realizada» [R.B 1901: 1]

Morano ha conseguido de un público tan exigente como el de la Zarzuela un entusiasmo que, como reflejan las crónicas, constituye el punto álgido de la representación.

Cuando, sin embargo, el éxito llegó a su periodo de verdadero entusiasmo, fue en unas inspiradísimas y por todo extremo castizas quintillas, que el Sr. Morano dijo por cierto con la naturalidad y entonación de un buen actor, y que tuvo que repetir entre aplausos y salidas de Sellés a escena, siendo cada una de las estrofas saludada con uno de esos bravos comprimidos que valen más que todas las palmadas [Cb. 1901: 2].

La temporada que termina ha tenido para Morano un resultado extraordinario y ha dejado claras sus posibilidades profesionales para el futuro. El crítico *Caramanchel* desde su prestigiosa tribuna aconseja al empresario Berriatúa, concesionario del teatro Español en aquel momento, que contrate a Morano comparándolo con uno de los actores maduros más importantes del momento de entonces: Emilio Thuillier [*Caramanchel* 1901c: 3].

Porque tras *La barcarola* el avance fundamental en su carrera es que Morano, que ya se ha labrado un prestigio como actor en sainetes, juguetes cómicos y comedias, tras la experiencia en la Zarzuela ha ganado también terreno en su faceta como actor para el teatro de verso, lo cual resulta prometedor para su próximo destino en el teatro de la Comedia.

Ya terminada la temporada y a beneficio del coro del teatro representa en la Zarzuela un monólogo en verso titulado *Vencido*, original del poeta sevillano José de Velilla (¿?-1904).

El paso del Lara a la Comedia que se comentó en los círculos profesionales como fruto de motivos pasionales, relacionados con la ruptura sentimental de Morano con la actriz Nieves Suárez, parece algo poco probable. La boda con Paulina Porredón, en las fechas del cambio de teatros, deja en pura anécdota algunos comentarios:

Nieves y Morano se quisieron con sincero amor, y aquel noviazgo hubiese terminado en la vicaría; pero una riña sin importancia dio al traste con lo que pudo ser coyunda venturosa. Ni él ni ella quisieron ceder en su actitud, y Paco rescindió su contrato, pasando a la Comedia. Al cabo de los años, de seguro que ambos recordaron con añoranza aquel amor, poetizado con la aureola que circunda todo lo que muere apenas nacido [Martínez Olmedilla 1948: 231-232].

II.1.2.2. El teatro de la Comedia

El actor tenía casi 25 años. Las condiciones de su incorporación a la compañía del teatro de Tirso Escudero —una de las noticias teatrales durante el verano— cambió repentinamente por una importante circunstancia: el primer actor, García Ortega, dejó la compañía. El asunto jugó a favor de Morano, que no sólo se sumará al teatro de la Comedia como primer actor; la sorprendente propuesta de la empresa de la Comedia es que lo haga también como director. La noticia no es recibida con agrado por parte de la prensa especializada, dada la corta edad y experiencia del debutante. *Caramanchel* no duda en reprobar la decisión y aconseja: «piénselo Tirso y piénselo el propio Morano, de quien yo espero mucho y por su bien se lo digo» [*Caramanchel* 1901d: 3].

Sin embargo el cambio aparece ya en septiembre de 1901 en la lista del anuncio de la temporada de la Comedia. En ella Morano se codea con actrices —algunas conocidas— tan importantes para el presente y el futuro de su carrera como Rosario Pino o Mercedes Sampetro, y actores como José Rubio, Pedro Sepúlveda o José Tallaví, este último un actor de gran personalidad con quien rivalizará de manera intensa en el futuro.

Para el comienzo de la temporada se anuncian obras de Benavente, Arniches y Álvarez Quintero. Su nueva tarea como director y la responsabilidad que acarrea exige del joven actor una actitud de mayor seriedad. Morano cuenta en una entrevista concedida en 1921 en Málaga —en la que se recuerda con menos edad de la que en realidad tenía— que fue en esta temporada donde se comenzó a fraguar la leyenda sobre su mal carácter:

Ya sé que hay forjada una leyenda acerca de mi mal genio, que me atribuye carácter de hombre iracundo; nada de eso en absoluto; lo que sí ocurre es que soy inflexible para el que se desmanda y no paso por movimiento mal hecho en contra de la corrección y la dignidad. Sin embargo, la tal leyenda tiene su fundamento. A los veinte años era ya primer actor y director de la compañía de la Comedia, y, claro, como casi todos los demás actores eran de más edad que yo, para hacerme respetar tenía que revestirme de carácter y energía, y alrededor de eso se formó la leyenda, como si les hubiese dado por decir que bebía, sin probar siquiera el vino [Anónimo 1921a: 4].

Otra información que apareció en la mencionada lista y que fue importante para el futuro de Morano —y de otros actores como José Tallaví— tiene que ver con la serie

de representaciones que el italiano Ermete Zacconi (1857-1948) ofrece con su compañía. Representa títulos inusuales en nuestro país, de autores como Shakespeare, Ibsen, León Tolstoy (1828-1910) o Iván Turguénev (1818-1883). La aparición del cómico italiano impresionó, como veremos más adelante, profundamente a toda esta generación de cómicos españoles influyendo en su trabajo. La impronta del italiano supondrá una ruptura con lo anterior, como comentará años más tarde José Folá Igúrbide (18?-1918) en su libro, *El actor*:

Rafael Calvo y Antonio Vico rompieron todo parentesco artístico con Julián Romea, y sus actuales sucesores los Borrás, los Morano. etc., han adoptado filiaciones que más se ajustan a Zacconi, el famoso actor italiano, que a Vico y Calvo [Folá 1917?: 165].

La expectación por el trabajo de Morano es grande —hay que tener en cuenta que su carrera se desarrolla a gran velocidad— y se traduce, por ejemplo, en la página ilustrada, «Los tocayos», que la revista *Vida galante*, le dedica. Aparecen en ella cinco fotografías, de Calvet hermanos, con el actor ataviado como los personajes que interpretó en el Lara durante las pasadas temporadas y un retrato en chaqueta y corbata [Fig. 48] [Anónimo 1901: 9].

Para la inauguración de la temporada en el teatro de la Comedia se repone *Lo cursi*, de Benavente y *La casa de cartón*, de los Quintero. Es su primer trabajo en el teatro de la Comedia y por lo significativo del coliseo y la gran expectación generada, el actor aparece en escena tenso. Sin embargo ni la prensa ni los espectadores pierden las esperanzas en un intérprete que ya conocen y cuyas capacidades ha demostrado en anteriores ocasiones. La expectativa, con el beneplácito general, se traslada al siguiente título.

En *La gobernadora*, de Benavente interpreta el papel de Manolo, un secretario de gobierno civil que se aprende de memoria los artículos del periódico *El País* para recitarlos posteriormente [Fig. 49]. La obra es acogida con distancia por las opiniones menos afectas a Benavente, y aunque algunos críticos afean detalles del trabajo de Morano, como el uso de latiguillos [Laserna 1901: 3], su trabajo resulta suficiente para cumplir el objetivo: subir en el escalafón de la profesión. Como señala Eugenio Blasco en *La Ilustración artística*, «Morano ha salido muy airoso de esta especie de examen a que el público le sometía» [Blasco 1901b: 2].

No hay que olvidar que trabaja junto a actores de gran prestigio y la exigencia en uno de los principales escenarios de la capital, es la más alta. El estreno resulta para el actor una prueba de la que sale reforzado. También desde la prensa se vive como un examen que el actor supera «recibiendo solemnemente el grado de doctor en la ciencia de representar comedias» [J.P. 1901: 2], como afirma *El Globo*.

La actividad del elenco titular de la Comedia se interrumpe unas semanas mientras la compañía del italiano Ermete Zacconi (1857-1948) ofrece sus funciones en el teatro. Como he mencionado el impacto que las representaciones del italiano producen en algunos de los actores jóvenes como Morano y Tallaví, será ya palpable en pocos meses. En el caso de Morano su admiración por el cómico de Reggio Emilia se traducirá en una influencia que continuará presente en toda su carrera artística.

Terminada la visita internacional, la vuelta a la actividad se produce con la reposición de *Los galeotes*, de los hermanos Álvarez Quintero. Poco a poco suma títulos al cartel, algunos ya conocidos como *Militares y paisanos*, de Emilio Mario —hijo del mencionado director y actor Emilio Mario— y López Fenoquio (1868-1911); o estrenos como *Las flores*, también de los Quintero —comedia fallida según la crítica en pleno— donde Francisco interpreta el personaje de Bernardo.

Pero el éxito del último mes del año, sobre todo para Morano, es *Tortosa y Soler* [*Le coup de fouet*], un vodevil en tres actos del dramaturgo naturalista belga Maurice Hennequin (1863-1926) y Georges Duval (1772-1853). En esta obra interpreta con tal éxito al protagonista que su trabajo será recordado y citado durante años entre sus éxitos. La obra se va a convertir en un título que quedará vinculado al actor durante toda su carrera, ya que fue una de las escasas comedias que ofreció en su repertorio durante décadas [Fig. 50].

Para el 10 de enero del nuevo año 1902, se anuncia un festival organizado por la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles que se celebrará en el teatro Apolo. Prácticamente toda la profesión madrileña se vuelca en el acto. Morano, ya un actor relevante, interpreta el papel de Espoleta en el sainete en un acto y en prosa de Ricardo de la Vega (1839-1910) titulado *Pepa la frescachona o el colegial desenvuelto*.

Tras sufrir una pequeña indisposición que obliga a retrasar unos días el estreno, Morano interviene en un espectáculo que supondrá otro éxito —debe ser prorrogado varias veces— para la Comedia y para su persona. Se trata de *Las vírgenes locas* [*Les demi-vierges*], de Marcel Prévost (1861-1941), arreglado a la escena española por José Francos Rodríguez (1862-1931) y González Llana (1850-1921). Esta obra le permite —

dada la mayor extensión del papel de Máximo— demostrar que posee un mayor registro más allá de la alta comedia o el sainete: el drama [Fig. 51].

La crítica le acompaña. Una pluma tan exigente como la de *Caramanchel* no duda en afirmar que «Morano estudia y adelanta. En *Tortosa* y *Soler* cumplió con creces como actor cómico; anoche convenció a todos como actor dramático [*Caramanchel* 1902a:1].

Benavente será el siguiente autor a estrenar, esta vez con un drama en prosa titulado *Sacrificios* en el que Morano interpretó al personaje de Ricardo, y por el que recibió la general aceptación aunque algún crítico entendió que el estilo del drama no concordaba con la propuesta expresiva del actor. En este caso el firmante, que se oculta tras el seudónimo *Miss-teriosa* es el articulista Vicente Sanchis (1847-1907), que subraya que la «falta de flexibilidad escénica y cuyos imperdonables amaneramientos no encajan en una obra tan fina y tan delicada como lo es la que sirve de asunto para esta crónica» [*Miss-teriosa* 1902a: 1].

Este mismo crítico como vamos a ver, insistirá en su disgusto por los ademanes de Morano en su siguiente crónica. Se produce tras el beneficio de Rosario Pino, con la comedia de Benavente *Amor de amar*. El cronista vuelve a insistir. Afirma que «sus amaneramientos no corresponden ni a sus méritos artísticos, ni al puesto que ocupa en el teatro de la Comedia, y que a pesar de su triunfo «causaba pésimo efecto verle pasear por la escena moviendo los brazos como si estos fuesen las asas de un molino de viento» [*Miss-teriosa* 1902b: 1].

La temporada está funcionando y *Amor de amar* resulta como los anteriores un montaje vistoso, de gran suntuosidad en vestuario y con unos elegantes decorados estilo Luis XV, que son objeto de varios reportajes ilustrados en las revistas más importantes del momento [Fig. 18 y 19].

Llegado el día del beneficio del actor, se representa *El nido ajeno*, de Benavente y el monólogo —del que hablaré más adelante— *La huelga de los herreros* [*La grève des forgerons*], de François Coppée, (1842-1908) traducido en verso por Ricardo J. Catarineu *Caramanchel*, y representado por toda Europa por importantes actores como el citado Ermete Novelli, o Mounet Sully (1841-1916). Para fin de velada el actor ofrece uno de sus juguetes cómicos favoritos: *Los incasables*. El crítico que tanto le recriminaba el estilo amanerado en montajes anteriores, parece ahora más conciliador y señala que Morano «ha hecho una excelente campaña ganando en buena lid el derecho a ingresar en el escalafón de los primeros actores», aunque no olvida anteriores

precisiones y alaba al actor «pero con la promesa de abandonar algunas reminiscencias del genero chico que no pueden tolerarse cuando se cultiva el género grande» [*Misteriosa* 1902c: 1].

Morano tomó nota de todos los comentarios —está en plena evolución de sus facultades como intérprete— y fue esta una de las cualidades más valoradas por críticos y profesionales. La prensa aprovecha el beneficio para hacer balance de la temporada del actor. Aquellas dudas que aparecieron tras el anuncio de la incorporación de Morano como primer actor y director en la Comedia son recordadas y aparecen reacciones de apoyo. Los periodistas afines al actor como el multifacético *Alejandro Miquis* —seudónimo (tomado del personaje protagonista de *El doctor Centeno*, de Galdós) de Anastasio Anselmo González y Fernández (1870-1940)—, recuerdan los agoreros y fallidos comentarios en un momento en el que ha demostrado su valía:

La empresa del teatro de la Comedia tuvo una feliz idea al elegir al Sr. Morano director de su compañía. La temporada está a punto de terminar y todo en ella han sido triunfos y bienandanzas para él. No era, sin embargo, tarea fácil la acometida por el distinguido actor. Sus pocos años hacíanle en opinión de muchos incapaz para el desempeño del espinoso cargo que se le encomendaba, y sus prestigios, aun siendo muchos, no parecían a los más bastante para compensar las deficiencias de la edad. Los augures, por esto, profetizaron un fracaso; pero, no obstante los razonables fundamentos en que cimentaron su profecía, equivocáronse. (...) Y ahora es ocasión de recordar el mayor defecto de que al señor Morano acusan sus enemigos: la poca edad. Ella augura que el actor podrá hacer más aún y hacer pensar con fundamento que los triunfos de la temporada no sean sino hermosas promesas fáciles de cumplir y que seguramente serán cumplidas [*Miquis* 1902a: 2].

El crítico señalado no tarda en retractarse ante la magnífica tarea del actor, y más si tenemos en cuenta que sobre las tablas se encuentra la traducción del monólogo *La huelga de los herreros*, de la que es autor el propio *Caramanchel*, quien afirma que el actor «en cada estreno ha dado un paso más, resuelto y seguro, en su carrera honrosa y envidiable» [*Caramanchel* 1902b: 3].

El monólogo en cuestión, *La huelga de los herreros*, es una oportunidad para Morano, como hemos señalado, de acercarse a las dramatizaciones de poemas que los grandes actores europeos suelen realizar y reivindicar su carácter contemporáneo. El nivel de caracterización —el protagonista es un anciano obrero que comparece ante un

tribunal por haber dado muerte a martillazos a un compañero— añade espectacularidad a su creación como podemos comprobar por las imágenes [Fig. 53]

El actor interpretará durante años el poema, que se edita rápidamente y es llevado a escena por otros artistas de habla hispana en los meses posteriores. La historia de la génesis del espectáculo y su estreno nos la cuenta el propio traductor *Caramanchel* en la ya citada crítica del beneficio, donde refiere que «acertó a decirla Morano con tal ternura al principio y con tanto fuego al final, que se oyeron aplausos durante la representación y a la terminación del poema bajó el telón cuatro veces sin protesta» [*Caramanchel* 1902b: 3].

A principios de marzo de 1902 y conmovido por la muerte de su amigo Gustavo Alcántara, poeta y dramaturgo alejado de Madrid por sus fracasos escénicos, el actor escribe un emotivo artículo que publica en La correspondencia de España el 9 de marzo [Morano 1902: 6]. Pero no será la única mala noticia de aquellos días: como toda la profesión recibe asombrado la noticia de la muerte de Antonio Vico y participa en la sesión que se organiza en su homenaje en el Español. Si bien no lee como Ricardo Calvo versos en honor del cómico desaparecido, sí que participa en las ofrendas.

Libertad, de Santiago Rusiñol (1861-1931) y de nuevo el juguete cómico *Los incasables*, son las últimas obras de la temporada. La compañía se despide el 25 de marzo del teatro de la Comedia para comenzar una gira en el teatro principal de Zaragoza, que durará hasta septiembre y que comprende varios teatros como el Principal de Valencia y, más tarde, el Novedades de Barcelona, donde el actor constituye un verdadero acontecimiento: «algo o mucho tendrá Morano cuando casi de golpe y porrazo —pues su vida artística data de sólo unos cuantos años— ha conseguido colocarse en la primera línea de los actores contemporáneos» [*Demi-vierge* 1902: 15].

En la Ciudad Condal aprovechan para estrenar obras como *El amor en el teatro*, de los hermanos Álvarez Quintero. En la noche de su beneficio, el 13 de julio, Morano escoge otro éxito europeo del momento: *Una tempestad en la sombra*, del periodista y dramaturgo italiano Enrico Girolamo Nani (1866-1915), traducida por Catarineu y Lucchesi; otra obra que mantendrá en su repertorio personal durante años. El resto de la gira comprenderá Santander y después el teatro de los Campos Elíseos de Bilbao.

Pero su estancia en la compañía, aunque provechosa desde el punto de vista artístico, está lejos de ser ideal. En una carta manuscrita fechada en Barcelona el 27 de junio de 1902, conservada en el Museo del Teatro de Almagro, Francisco se justifica

ante un autor desconocido y manifiesta su incapacidad para lograr el estreno de la pieza. Las corteses explicaciones del actor dejan traslucir que su capacidad de influir, como director, ante la voluntad de Escudero es mínima.

Así la relación de Morano con la empresa del teatro de la Comedia comienza a sufrir ciertas tiranteces. Durante el mes de julio en la estancia barcelonesa aparecen rumores acerca de la posible separación del actor de la compañía de Tirso Escudero. Finalmente el cómico acaba la gira y continúa en la Comedia la temporada siguiente, aunque episodios de este tipo afectarán en un futuro a la relación entre ambos.

Ya en septiembre aparece en prensa la lista de la compañía, que salvo pequeños cambios continúa tal y como acabó la temporada. Se anuncia para la inauguración un clásico que lleva sin representarse en Madrid mucho tiempo —desde los tiempos de Julián Romea según *Caramanchel*—: *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, refundida por Tomás Luceño (1844-1933). Otro anuncio importante es la vuelta a Madrid de la compañía del cómico italiano Zacconi al teatro de la Comedia con veinte representaciones más, ya que es otro de los platos fuertes de la programación que se presenta y una nueva oportunidad para Morano de tener cerca al cómico italiano.

Don Gil será una apuesta por el refinamiento estético. La obra de Tirso de Molina se prepara con diseños y figurines inspirados en el siglo XVII, y contará con la Pino como doña Juana y Morano interpretando a don Martín. Desde todos los puntos de vista es un acontecimiento importante. En la revista *El Teatro*, aparece un amplio reportaje fotográfico de Franzen, que incluye los telones escenográficos e instantáneas de cada uno de los personajes, con Morano en dos poses como don Martín [Fig. 54]

A principios de noviembre se estrena *La dicha ajena*, de los hermanos Álvarez Quintero, obra muy poco favorable para el actor según la crítica. Sin embargo el siguiente estreno *Alma triunfante*, de Benavente —en la que interpreta el personaje de Andrés— le resarcirá del poco agraciado resultado del estreno anterior. Vuelve a ser reconocido y un nuevo retrato suyo, esta vez en *Blanco y Negro*, acompaña a las críticas y refuerza su prestigio [Fig. 55]. Las opiniones oscilan entre la de Manuel Bueno que afirma que Morano «probó que cuando quiere puede ocupar dignamente uno de los primeros puestos en la escena española. Sobrio, distinguido, persuasivo y elocuente le vimos en el transcurso de toda la obra» [Bueno 1902: 1]; y la de *Miquis*, que piensa que el actor «demostró anoche a los que comenzaban a dudarlo, que sigue siendo el primer actor de la compañía de la Comedia, que es hoy por hoy, la más completa de Madrid» [Miquis 1902b: 2].

El amor en el teatro que se había estrenado en Barcelona el 18 de junio, es el siguiente título representado por la compañía, una obra de gran reparto donde Morano interpreta dos personajes: don García, en el cuadro primero; y Carlos en el cuadro tercero.

Poco a poco la tensión entre el actor y el empresario de la Comedia se agrava. Comienzan a aparecer de nuevo rumores sobre la posible salida de Morano de la compañía al finalizar la temporada, y trasciende que el actor no se quiere embarcar a la gira americana que Tirso Escudero tiene comprometida en pocos meses. El elenco en principio también se niega, aunque tras la intervención de Tirso Escudero ceden, en su mayoría, a las pretensiones del empresario como relata Pepe Rubio en sus memorias:

Al hacernos proposiciones, nos resistimos a ellas, por no necesitar exponernos a las molestias de la travesía, que ya conocía Matilde por haberla realizado años antes hasta la capital de Chile, habiendo sufrido mucho en los viajes por mar. Esto dificultaba la realización del proyecto; y al cabo de unos días nos dijo D. Tirso: —Me es completamente imposible prescindir de sus nombres para el negocio de América; si se niegan en absoluto, tendré que desistir, con gran sentimiento, causándome perjuicios graves, así como a toda la compañía. Ante estas consideraciones, y a ruego de algunos compañeros, accedimos a firmar la escritura [Rubio 1927: 137].

Sin embargo Morano, pese a la insistencia de Tirso no accede al viaje —su miedo a las travesías oceánicas, como veremos más adelante, es atroz— y será sustituido más adelante, en febrero, por un viejo conocido: Francisco García Ortega. Lejos de quedarse sin compañía Morano comienza a preparar lo que será su ambicioso próximo proyecto.

Pero debe finalizar su contrato. Los estrenos que se ofrecen en la Comedia al comenzar el año son: *Los hijos artificiales*, de Joaquín Abati (1865-1936) y Federico Reparaz (1869-1924); y *Nina la loca*, de Alfonso Danvila (1879-1945) historiador y novelista que evidencia según la crítica en pleno su inexperiencia en estas lides. Morano interpreta en esta última obra el personaje Eduardo [Fig. 56].

De uno de los estrenos, concretamente de *Nina la loca*, procede un episodio que se comentará durante muchos años en los anecdotarios teatrales. Morano comenzará desde aquel momento a ser uno de los protagonistas —por su carácter y su

personalidad— más activos de un género que vuelve a ponerse de moda entre el público: las anécdotas teatrales.

El hecho ocurrió hace muchos años en el teatro de la Comedia, y fue protagonista el formidable actor Francisco Morano. Estrenábase una obra de Alfonso Danvila titulada *Nina la loca*. La obra había ido bien pero el final parecía un poco peligroso, pues tenían que presentarse en la casa de una fulana una madre y una hija, esta casada con un individuo que se encontraba en el domicilio de la tal. El marido corría a cargo de Morano. Ya próximo a acabarse el último acto, sonaba una campanilla y la dama preguntaba al galán: —Deben ser ellas, ¿verdad? —Seguramente —contestaba el galán. En aquel momento se dio cuenta Morano, por la actitud del público, que si la madre y la hija penetraban en la escena podría haber meneo. Decidido a salvar la situación, pensó: «¿El público no quiere que entren? Pues no entrarán». Y cuando se iban a presentar los personajes aludidos, Morano hizo una señal al apuntador para que echase el telón en seguida, y se lanzó fuera de la escena gritando: —¡No! ¡Vosotros no podéis entrar aquí para echar a esta mujer! ¡El que se marcha soy yo! Y cerrando la puerta del foro, desapareció. Rosario Pino, que desempeñaba el papel de la dama, se dirigió hacia la puerta y adoptó una actitud con arreglo a las circunstancias mientras el telón caía, en medio de una gran ovación. Cuando el autor salía a escena, reclamado por el público, preguntó a Morano: —Pero, ¿qué ha hecho usted? —Nada; cortar un poquito— respondió el salvador de la comedia [*El del telar* 1924: 6].

El 5 de febrero Morano se despidió del público de la Comedia y de la compañía —que le ha convertido en uno de los actores más queridos y respetados del país— y representa su obra cómica favorita: *Tortosa y Soler*.

Si bien los motivos que hemos citado —el económico y la gira americana— pueden ser los que llevan al actor a tomar la decisión de dejar la compañía de Tirso Escudero, al conocer su nuevo proyecto del que hablaré posteriormente se evidencian motivos artísticos más personales y ambiciosos.

Participa de nuevo en la función anual a beneficio de la Asociación de artistas dramáticos y Líricos españoles, celebrada esta vez en el teatro Real. En esta ocasión interviene en *La leyenda dorada*, una obra de Sinesio Delgado (1859-1928) con música de Ruperto Chapí (1851-1909) que intenta protestar contra la idea de la debilidad nacional. Interpreta el personaje de Mister Thompsom junto a un reparto excepcional encabezado por María Guerrero y los mejores actores de la capital.

A esta época pertenece el recuerdo que *Miquis* evoca en un artículo del año 1933 sobre los principios de Morano: un actor a la moda, un galán de éxito con futuro indudable:

Cuando le conocí, al lado del teatro Zorrilla, en el café del Norte, de Valladolid, Morano era, por su arte y sus buenas fortunas, por la misma elegancia de su tipo y sus maneras, que venía a renovar la tradición de aquel inolvidable Manuel Catalina, el ídolo de la gente moza de la compañía, antes aún que el mismo actor, tan hecho y convincente ya, el galán de moda. Por él suspiraron muchas bellas y él fue causa de la toxicomanía que estuvo a punto de terminar en suicidio, de una actriz famosa. Solía ir al ensayo con sombrero de copa, que entonces no era aún una prenda ridícula, y llevando en la mano los guantes amarillos, que eran entonces de supremo chic. Hablaba recio, como seguro de sí mismo, y a veces se me antojaba allí demasiado presuntuoso; viéndole en escena, me convencía luego de que no era infundada presunción [*Miquis* 1933: 21].

II.1.2.3. Un breve experiencia empresarial: el teatro Alhambra

A sus 27 años la nueva aventura a la que se lanza Morano comienza una semana después de salir de la Comedia, el 14 de febrero. Anuncia compañía propia y una temporada de cincuenta funciones que tendrán lugar en el hoy desaparecido teatro Alhambra, que se encontraba situado en la calle Libertad de Madrid. La decisión como indiqué anteriormente tiene mucho que ver con factores artísticos, ya que él mismo llama a esta nueva etapa independiente «campana artística», marcando distancias con los teatros de repertorio comercial.

Los rumores iniciales hablaban de que Morano se asociaría con José González Hompanera, un actor, director y dramaturgo que proviene de la Sociedad de teatro aficionado Echegaray y que ha tenido en pocos años un rápido paso a primer actor y director. Este otro joven pocos meses antes ha desarrollado una pequeña temporada en el accesible y barato teatro Martín —una temporada «seria» a la que algunos calificaban como la del pequeño Español por sus pretensiones—, y acaba de regresar de una gira con una formación de teatro independiente a la que denominó con evidentes referencias Teatro libre. En este elenco actuaba el mismo Hompanera junto a actores como Pascuala Mesa, Consuelo Badillo, Luisa Calderón, Dolores Velázquez, Gaspar Campos o Emilio Armengod.

Aunque las coincidencias de planteamientos —en cuanto a títulos a estrenar y su deseo de independencia respecto a los grandes empresarios teatrales— los convertían en

potenciales aliados, tal asociación no llega a puerto y Morano decide embarcarse por su cuenta en la aventura del Alhambra. Sin embargo es evidente que algo cambia en el panorama teatral, ya que el deseo de alejarse de intenciones comerciales impulsa hacia la independencia a una nueva generación de gentes de teatro que reciben evidentes influencias del extranjero.

La diferencia entre los títulos que escoge para estrenar en este proyecto y los que ha representado tanto en el Lara como en la Comedia es evidente. La nueva selección está cuajada de obras dramáticas contemporáneas y del gran repertorio. También ofrecerá clásicos nacionales, que parecían excluidos de los escenarios españoles ya que eran hasta ahora patrimonio únicamente de grandes actores desaparecidos como Calvo y Vico.

Resulta también clara como ya he indicado la influencia del trabajo del italiano Zacconi en todos los aspectos de esta nueva empresa teatral; también en la imagen que el actor quiere forjar de sí mismo como intérprete, director y empresario de estilo europeo.

Los primeros títulos que anuncia en prensa son: *De mala raza*, de Echegaray; *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas; *Edmundo Kean*, de Dumas; *El padre*, de August Strindberg (1849-1912); *Almas solitarias*, de Gerhart Hauptman (1862-1946); *Tempestad en la sombra*, de Nani —que ya estrenara el año anterior en la Comedia—; *¡Deshonor! [I disonesti]*, del dramaturgo verista⁴ italiano Gerolamo Rovetta (1853-1910); y *Por la herida*, de Benavente. Después ampliará la lista, como veremos, aunque como dice el cronista el mayor de los problemas es que «No se puede ver *De mala Raza* sin que la figura de Antonio Vico resurja ante nosotros; y *Don Álvaro* sin acordarse de Rafael Calvo, tampoco es posible» [L. 1903a: 3]. La realidad es que muchos de los títulos no se representan desde la época de los grandes actores y Morano —como toda su generación— va a competir contra el recuerdo idealizado de aquellos intérpretes desaparecidos.

Pero Morano no tiene miedo a las comparaciones. Los actores que le acompañan están encabezados por Ramona Valdivia, Constante Viñas y Fernando Porredón acompañados de un puñado de secundarios entusiastas que cumplen con sus partes en una compañía —al estilo del conjunto «para el divo»— formada alrededor de Morano.

⁴ Verismo: movimiento literario italiano surgido entre 1875 y 1896 que busca personajes y emociones reales, con argumentos especialmente sórdidos.

Para la prensa de aquellos días las influencias que el actor ha recibido por parte del actor italiano Zacconi son evidentes, y a partir de este momento se ligará su nombre al del trágico italiano tanto para la alabanza como para el reproche. Incluso en los momentos iniciales se aprecia, y ya la elección de títulos es reveladora aunque se entiende que la elección de repertorio a representar supone un avance frente a la frivolidad general que parece reinar en los escenarios madrileños.

La inauguración de la temporada en el Alhambra se produce el 14 de febrero con el juguete cómico *La reja*, de los hermanos Álvarez Quintero, y *De mala raza*, de Echegaray, obra en la que Morano interpreta a Carlos.

La oferta de nuevos títulos será continua. Para el 15, se anuncia *Don Álvaro o la fuerza del sino*, la gran apuesta de este arranque de temporada primaveral, o de cuaresma, como solía llamarse. La obra del duque de Rivas, de la que se solía decir en aquel momento que había muerto con Rafael Calvo y Antonio Vico, sólo había sido representada por Díaz de Mendoza, y ni siquiera actores como Thuillier se habían atrevido a representarla. Pero Francisco [Fig. 57] opta por arriesgarse, y triunfa. La crítica no duda en afirmar que ha interpretado muy bien y subraya que ha trabajado sin referencias «Todo lo que anteayer puso en la interpretación era suyo, suyo absolutamente. En las principales escenas del drama fue ruidosamente aclamado» [L. 1903b: 3].

Después se representa el jueves 19 la comedia *El sombrero de copa*, de Vital Aza en la que Morano representa el papel del gracioso —la prensa afirma que lo hace para descansar de tanto papel dramático—, y el viernes 20 se estrena *Edmundo Kean*, arreglada por José Francos Rodríguez y Félix González Llana, en la que entre otros cambios encontramos que sustituyen la escena de *Romeo y Julieta*, por un monólogo de *Hamlet*. Morano interpreta el protagonista y suscita opiniones de todo tipo. Algunos de los más prestigiosos exigen algo más que voluntad e ímpetu y algo menos de recurso conocido: «Digo crudamente todo esto porque tengo fe en Morano; porque creo que, estudiando, será un buen actor. Hay que exigirle arte; la época del latiguillo, de la maturranga, pasó. Es preciso estudiar [López Pinillos 1903a: 2].

Otros sin embargo aprecian sobremanera los efectos que el comediante realiza en escena y sus consecuencias: los aplausos. El mismo crítico que censuró aquellos recursos en temporadas pasadas alaba esta vez la naturalidad y la maestría del cómico, que realza su expresión «realizando efectos artísticos que le valieron aplausos nutridos en varias ocasiones» [*Miss-teriosa* 1903: 3].

Hay que tener en cuenta la difícil tarea que se ha propuesto el actor de manera independiente. En un contexto en el que una temporada de este tipo es absolutamente una heroicidad, el aprecio va más allá del espectáculo en cuestión. El propio *Caramanchel* no duda en afirmar que «este primer esfuerzo de Morano por su cuenta y riesgo, merece todas las simpatías y muchas alabanzas» [*Caramanchel* 1903a: 1].

Y es que tanto el público de Madrid —para el que ya es uno de sus actores predilectos— como la crítica avalan una trayectoria a través de la cual han visto crecer y desarrollarse al intérprete. No olvidemos el contexto: se valora su esfuerzo tras los últimos años de la escena madrileña, como una apuesta de futuro frente a la frivolidad reinante.

Hay dos maneras de llegar en la difícil carrera de la escena; bruscamente, como astro nuevo y como suele decirse por sus pasos contados. La primera suele ser falsa y negativa, es la de un aerolito que se apoya enseguida y desaparece, la segunda es firme y es la que obtiene el triunfo. Esta ha sido la labor de Morano. Poco a poco, con el tesón del que vale ha ido subiendo la cuesta, modesto siempre, estudiando siempre, siempre escuchando a la crítica y hoy es ya un actorazo de gran talento y exquisito gusto y de personalidad propia. [Pérez Nieva 1903: 2].

El siguiente estreno *Juan José*, de Dicenta previsto para el 24 de febrero, se tiene que aplazar por una dolencia que Morano sufre en la garganta —nada extraño si tenemos en cuenta la tremenda actividad a la que se ha sometido— e incluso se suspenden las representaciones por unos días hasta que es sustituido por otro actor de la compañía: Constante Viñas. Morano se recupera aunque continúa con cierta afonía, y vuelve el 27 de enero con *Por la herida*, de Jacinto Benavente donde interpreta con sus facultades mermadas, el papel de Félix y apela únicamente a su energía. La comparación, esta vez con un actor consagrado como Thuillier, evidencia las maneras vitales de Morano cuando el crítico afirma que «Morano hizo todo lo contrario de Thuillier, el cual, cuando estrenó la obra, al echar a la adúltera, encendía un pitillo para demostrar su filosófica tranquilidad. Prefiero a Morano, aunque se desgañite gritando y rompa a puñetazos los muebles del teatro» [López Pinillos 1903b: 2]

Tras su recuperación comienza de nuevo otra asombrosa secuencia de estrenos: el 1 de marzo apela al repertorio de Zacconi y representa [Fig. 58] *La muerte civil*, de Paolo Giacometti (1816-1882); al día siguiente *El gran galeoto*, de Echegaray y

Zaragueta, de Ramos Carrión y Vital Aza; el 4 de marzo *El soldado de San Marcial*, de Valentín Gómez (1843-1907) y González Llana; el 7 de marzo *Los dos pilletes*, de Pierre Decourcelle (1856-1926); y el 10 de marzo el monólogo *Delirio*, de Eduardo Palomero.

El pequeño aforo del teatro Alhambra y la ambición del Morano, tras el éxito obtenido, le animan a cambiar a un teatro más céntrico en el que pueda consolidar público, economía y prestigio. Sin embargo un conflicto del empresario del teatro Antonio Azcárraga con la Sociedad de Actores impide a Morano continuar su campaña en el Eslava. Las cuentas pendientes con las compañías anteriores dificultan el acuerdo y el cambio se antoja imposible.

Contra su voluntad y sin poder hacer nada para remediarlo sus planes quedan interrumpidos de inmediato. En pocos días el actor se queda sin teatro en Madrid y no le queda más remedio que reconducir el plan de la compañía, que tenía organizada para actuar en Eslava, y lanzarse a provincias en la que será su primera gira nacional como empresario y primer actor.

Encontrará con facilidad acomodo en teatros de distintas ciudades, ya que su fama y prestigio de estos años madrileños le avalan. La gira comienza en el teatro Dindurra de Gijón a mediados de abril, donde hace temporada unas semanas. Viaja a finales de mayo al teatro Calderón de Valladolid y a mediados de junio llega a Palencia, donde ofrece dos semanas de funciones. En el verano tampoco descansa: el mes de julio representa en La granja, y en agosto en Segovia.

La improvisada temporada veraniega termina para Morano en Valladolid donde da una serie de funciones, una de las cuales resulta especialmente notoria. El 10 de septiembre el rey Alfonso XIII que se encuentra en la ciudad, acude al teatro Calderón a ver *El nido ajeno*, de Benavente. La noticia aparece como parte de la crónica del viaje real en toda la prensa nacional, lo cual supone un aumento de prestigio y popularidad para el actor. La compañía permanece hasta el 22 de septiembre en la ciudad aunque con el compromiso de volver en octubre.

Su primera gira como empresario independiente le enseñará a moverse en el complejo mundo de los representantes teatrales, los teatros de provincias, los transportes y la delicada estabilidad de una compañía itinerante. Esta experiencia que en los tiempos de América ya había realizado, será la faceta del oficio teatral que más repita a lo largo de su vida, como veremos más adelante.

II.1.2.4. Una nueva formación y de nuevo al Lara

Terminada la gira Morano regresa a Madrid, esta vez con el objetivo de formar una nueva compañía con la que atender los compromisos que ha contraído para el invierno. Consigue una primera actriz de gran nivel como Matilde Moreno; actores de refuerzo como Consuelo Badillo; el actor cómico —y su cuñado— Fernando Porredón; Leovigildo Ruiz Tatay (1871-1931), uno de los actores de carácter más solicitados de las siguientes dos décadas del teatro madrileño; y algunos de los más valiosos intérpretes de los que formaron la compañía anterior. La compañía suma en su nombre los dos nombres principales y se denominará Moreno-Morano [Fig. 59].

Comienza a comentarse sobre Morano lo que de manera habitual se dice sobre los grandes actores que se ausentan de Madrid, y la noticia de su gira en la temporada que comienza provoca comentarios. Resulta habitual que los mejores intérpretes no encuentren acomodo en ninguno de los teatros de la capital, ya que entre aquellos que forman compañía para provincias y los que viajan a América, el vacío artístico que queda en la capital es notable. Esta añoranza por parte de la prensa será constante año tras año en la trayectoria de Morano mientras el actor falte de Madrid.

Vuelve como se comprometió a Valladolid y realiza una temporada que da comienzo los últimos días de octubre. Comienza con *Fedora*, obra que el dramaturgo francés Victorien Sardou escribió en 1882 especialmente para la gran actriz Sarah Bernhardt (1844-1923). Será un título que el actor madrileño utilizará durante los próximos años con asiduidad para debutar o despedirse en los teatros en los que trabaja por provincias [Fig. 60].

En la nueva temporada de la ciudad pucelana anuncia un total de 90 funciones en la ciudad, y una gran cantidad de obras de las que podemos destacar *Tosca*, también de Sardou; *¡Deshonor!*, de Rovetta [Fig. 61]; *Los hombres de talco*, de Salvador María Granés (1840-1911) y el periodista Carlos Crouselles; y la incorporación de dos títulos de Zorrilla —autor demandado en la ciudad natal del autor— como *Don Juan Tenorio*, y *Traidor inconfeso y mártir*, este último representado como despedida de la compañía a mediados de enero 1904. Incluye entre los títulos representados *Tal para cual*, una obra que aunque se anuncia como propia aunque seguramente se trata de la adaptación de una pieza francesa. La obra se estrena durante esta temporada y la incluirá en el repertorio durante toda la gira.

El 24 de enero debuta en San Sebastián con *El nido ajeno*, a la que siguen *Fedora*, *Kean* y algunas de las obras más exitosas en la anterior campaña [Fig. 62]. El

eco de su última gira en provincias y la temporada en Valladolid le valen el interés de la prensa madrileña, que le dedica en varios momentos páginas ilustradas con fotografías e informa sobre el actor y sus planes futuros, como en la revista *Pluma y lápiz* [Anónimo 1904: 5].

En el mes de marzo de 1904 la compañía llega a Gijón y debutan en el teatro Jovellanos. En abril tras una corta estancia en San Sebastián debuta en el teatro Arriaga de Bilbao y estrena la comedia en dos actos *Al natural*, de Benavente y la adaptación de la popular novela *Felipe Derblay*, del novelista francés Georges Ohnet (1846-1918). En los beneficios de los protagonistas en Bilbao escoge dos clásicos: en el suyo se representa un título de referencia: *Otelo* [Fig. 63]; en el de Matilde Moreno se programa *La moza de cántaro*, de Lope de Vega.

Con la compañía consolidada y el repertorio probado en provincias, Morano necesita un teatro en Madrid. Llega a un acuerdo con unos viejos conocidos, los empresarios del teatro Lara Cándido Lara y Eduardo Yañez, para presentarse con su compañía a partir del seis de mayo. Será la primera vez que una compañía ajena a la casa entre en el Lara y con un género, el dramático, opuesto al estilo habitual del teatro.

No todo son parabienes en un país en el que algunos consideran que el mal del teatro tiene que ver con la disgregación de los grandes artistas, ya que encabezan compañías rodeados de elencos mediocres, mientras evitan integrarse en una utópica agrupación ideal que nunca llega a producirse. Alrededor se encuentra la eterna discusión sobre el teatro nacional y la imposibilidad de los artistas de desarrollarse sin plegarse a las demandas, cada vez más comerciales, de los empresarios de los teatros.

La inauguración se anuncia con *El nido ajeno*. Como es habitual también se publica la lista de la compañía —sin apenas variaciones respecto a la gira— y la relación de obras a estrenar que incluye algunas novedades y aquellas que mejor han funcionado en provincias: *¡Deshonor!*, de Rovetta; *Los muertos vuelven*, (una versión de *Espectros*) de Henrick Ibsen (1828-1906); *Almas solitarias*, de Gerhart Hauptman (1862-1946); de nuevo *Tempestad en la sombra*, de Nani; *Dichosa*, obra escrita en colaboración por Hennequin y el francés Paul Bilhaud (1854-1933); *Mademoiselle de Belle-Isle*, de A. Dumas; *Los hombres de talco*; *El catedrático*, de Francos Rodríguez (1862-1931); y *El rento*, —obra en dialecto murciano— de Vicente Medina (1866-1937). Junto a ellas se pondrán en escena *Otelo*, de Shakespeare; *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla; *En el seno de la muerte*, de Echegaray; y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas. Se considera al actor tras toda la experiencia acumulada un

artista depurado y más ligado al teatro moderno que a vetustas maneras interpretativas. Cuenta a priori con el beneplácito de críticos eminentes como Manuel Bueno:

Ahora noto en el distinguido actor una sana tendencia a recogerse, a unificar sus energías en un sentido, en una sola dirección. Le veo preocupado con el teatro moderno y desdeñoso de ciertas vejeztes respetables que aun se obstinan en mantener otros actores en el teatro. En arte, como en todo, conviene no repartirse entre géneros distintos. Esta verdad ha llegado a Francisco Morano y se ha impuesto a él de manera definitiva. Su triunfo, pues, es seguro. Actualmente, su repertorio es enteramente personal y el que más se acomoda a sus condiciones de artista [Bueno 1904a: 1].

Muestra también su faceta de director artístico que ya comenzó en la comedia y se desarrolló en la pequeña campaña interrumpida del Alhambra, con la que es capaz de seleccionar y entusiasmar a actores jóvenes, y representar títulos difíciles. Su compromiso y su afán de renovación ante un panorama difícil plagado de teatro comercial cómico, se valora extraordinariamente aunque todo dependa, una vez levantado el telón, del público y de la taquilla.

Y todo comienza a funcionar. Morano necesita consolidar su nombre en Madrid y según estrena títulos, los comentarios favorables van acompañando el éxito de público. *Fedora*, de Victorien Sardou uno de sus títulos predilectos con los que suele impresionar a los auditorios de provincias, será el segundo estreno el 8 de mayo

¡*Deshonor!* uno de sus títulos fetiches desde que lo incorporase a su lista de repertorio en la temporada del teatro Alhambra —aunque no llegó a estrenarlo debido al cambio de teatro y lo estrenó en provincias— se presenta el 10 de mayo. El título, conocido en Madrid por la haberlo representado Zacconi, provoca las inevitables comparaciones entre ambos trabajos.

A pesar de las grandes ovaciones del público la presencia del cómico en el recuerdo de algunos es determinante. Laserna compara las diferencias en la resolución de la escena final del acto segundo: cuando el personaje principal se entera de su deshonra. Mientras que la reacción del cómico italiano tiende a la inmovilidad, al pasmo que según el crítico traducen el derrumbamiento moral, Morano «hace la escena a descompasados gritos y movimientos epilépticos» [Laserna 1904: 3].

La sobreactuación, la expresión excesiva parece que va a ser la falta más comentada cuando la referencia del cómico italiano esté presente. La crítica, paternalista

dada la juventud artística del actor, le trata sin embargo con cierta condescendencia. El criterio común coincide con la opinión de Laserna: Morano ha exagerado la nota y ha carecido de la sobriedad necesaria.

Pero se trata de un intento más en la búsqueda del naturalismo que parece que se impone en las élites teatrales —al menos el propósito— y que se demanda de manera sistemática. Se quieren dejar atrás los tiempos de las maneras artificiosas que no se corresponden a los textos contemporáneos. El crítico *Zeda* hace memoria sobre el título y resume los puntos débiles que, a su juicio, contiene el trabajo del actor madrileño; Morano «deja ver demasiado el artificio. El arte supremo del actor es hacer olvidar al cómico, dar la impresión de que es un hombre que sufre, que ama, que aborrece, y no la de un representante que hace esfuerzos para fingir una vida que no es la suya» [*Zeda* 1904: 1].

Pero la campaña en el Lara aumenta el prestigio del actor y su éxito de público. El interés de los espectadores comienza a reflejarse en prensa. Con motivo del estreno de *La Tosca* el día 14 de mayo, aparece un retrato del actor en la primera página del diario *El País* [Fig. 64]. Su interpretación del personaje de Scarpia resulta polémica, pero aunque la discusión traspasa el patio de butacas la calidad de su trabajo es reconocida de manera general.

El éxito de las representaciones de *La Tosca* es tal que Morano decide cambiar a un teatro de más aforo. La decisión también tiene que ver con el comienzo de la temporada estival, ya que el nuevo recinto está provisto de ventilación. El lugar elegido es el teatro Lirico, donde debuta el 21 de mayo con la reposición de la obra de Sardou. La compañía permanecerá en el teatro hasta el 5 de junio, ya que después hay contratada una compañía de zarzuela para comenzar la temporada de verano.

El siguiente título que sube a escena el 23 de mayo en este nuevo teatro, es *Tempestad en la sombra*, de Nani, traducida por Ricardo Catarineu. Los elogios dan noticia de que el actor crece, como afirma Bueno «Francisco Morano afirma de día en día su briosa personalidad. Es serio, estudia y pone su ideal artístico muy por encima de las ambiciones vulgares» [Bueno 1904b: 1].

El ritmo de estrenos es como acostumbra Morano: vertiginoso. *Otelo* se representa el 28 de mayo; y el 30 el drama en un acto *Mascaras* [*Maschere*], del periodista y dramaturgo italiano Roberto Bracco de quien ya estrenó *Infel*, —su primer papel importante, con María Tubau— y de quien estrenará más títulos en el futuro. La obra vuelve a constituir un éxito para el comediante.

De esta manera Morano vuelve a apostar por un título que le exige una gran energía y variedad en sus registros interpretativos, lo cual es apreciado por el público y la crítica. Como sus condiciones físicas le acompañan, busca además de lucirse con una gran variedad de registros, demostrar sus capacidades para abordar el teatro más moderno del momento. Estrenará para ello en el futuro otros títulos de Bracco que le acercan al modelo de actor europeo que ambiciona.

Morano, que tan variada campaña artística está realizando, pues desde el protagonista de *Tortosa y Soler*, graciosísimo vodevil, a *Don Álvaro* y al *Otelo*, portentosas creaciones del genio, todo lo hace y lo hace bien, consiguió en *¡Máscaras!*, un nuevo triunfo, tal vez mayor que otros, porque el personaje de Bracco se adapta a sus condiciones y a su manera de declamar [L. 1904: 2]

No todo son parabienes. 1 de junio, *Dichosa (Heureuse!)*, escrita en colaboración por Hennequin (1863-1926) y el francés Paul Bilhaud (1854-1933), obtiene una malísima acogida por la prensa. Tanto la traducción como la obra en sí, son recibidas con calificativos llenos de desprecio como «engendro transpirenaico» o «Vodevil irrepresentable».

La despedida de la compañía del Lara tiene lugar, como hemos dicho, el 5 de junio. El título será de nuevo *Fedora*. De inmediato se anuncia su próxima campaña por provincias, que comienza en junio de 1904 en el teatro Apolo de Valencia. Después Cartagena y Cádiz, donde permanecen hasta mediados de agosto. Durante esta estancia estrena *El torbellino*, una obra propia escrita en colaboración con su amigo el escritor riojano Enrique López Marín, de quien estrenó *La condición humana*, a principios de 1901, en su última temporada en el Lara.

Logroño es la siguiente plaza donde debutan a finales de septiembre. Después Zaragoza donde permanecen casi tres meses en el Principal y estrenan nuevos títulos como *El judío polaco*, de Émile Ermann (1822-1899) y Alexandre Chatrian (1826-1890) arreglado por Francos Rodríguez y González Llana.

El año 1905 comienza para Morano con la triste noticia de la muerte de su padre Marcial Morano, cuyo entierro se produce el 7 de enero de 1905 en Barcelona. Pero sus compromisos le impiden parar: de Zaragoza sale a principios de enero con rumbo a Palma de Mallorca. Allí estrena obras como *Consuelo*, de Adelardo López de Ayala

(1828-1879); *El místico*, de Rusiñol; *La doncella de mi mujer*, arreglada por Luceño y Federico Reparaz (1869-1924); o *A fuerza de arrastrarse*, de Echegaray.

De esta época en la que incorpora por unos años la citada obra de Rusiñol parece provenir una de las anécdotas, menos verosímiles, de las que se cuentan del actor madrileño.

Cuentan de D. Francisco Morano que en cierta ocasión en que representaba *El místico*, y pudo percatarse del poco público que había en la sala, antes de representar la escena de la agonía se dirigió al respetable y diciendo: a poco público, poca agonía, dobló la cabeza y dio por terminada la que tuvo que ser lenta y angustiosa agonía [Soriano 1933: 8]

Terminadas las funciones en Palma de Mallorca Morano disuelve la compañía y se contrata para finalizar la temporada —de manera puntual y como primer actor— en la compañía de los actores Enriqueta Palma y Luis Reig, un primer actor este proveniente de la compañía de la Tubau (donde coincidieron) e hijo de un conocido actor catalán: Juan Reig. Con esta formación trabajará entre los meses de mayo y junio por localidades catalanas. Como es habitual la compañía representa obras de su propio repertorio al que añaden algunas de las que suele llevar Morano en el suyo, como *El abuelo*. La compañía amplía su nombre y añade el del actor, denominándose para esta gira compañía Palma-Reig-Morano. Terminado el compromiso Morano regresa a Madrid a comenzar un nuevo proyecto.

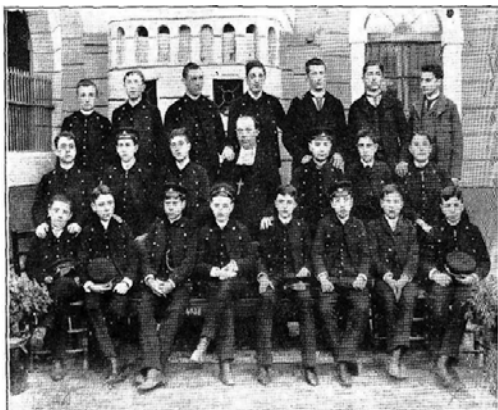


Fig. 41 Con los Escolapios de Mataró C. 1889.

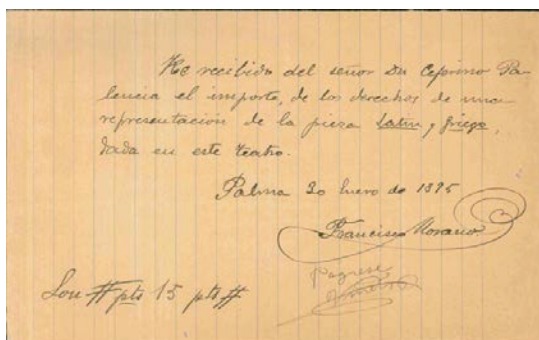


Fig. 43. Recibo por traducción para la compañía de Ceferino Palencia

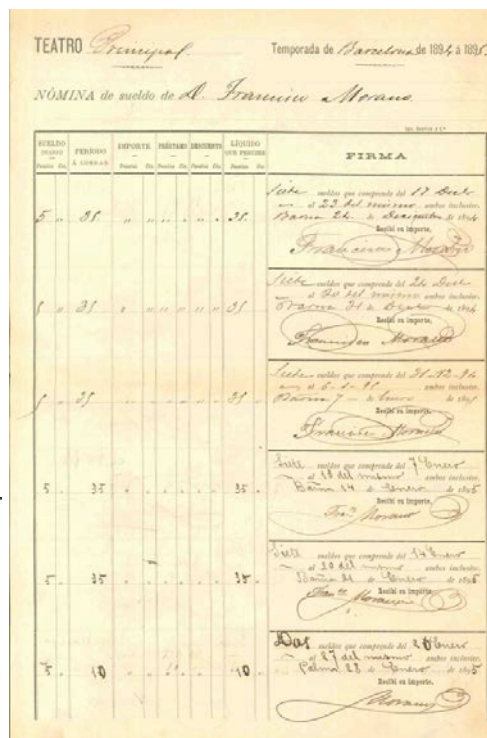


Fig. 42. Nómina de la compañía de Ceferino Palencia en 1894

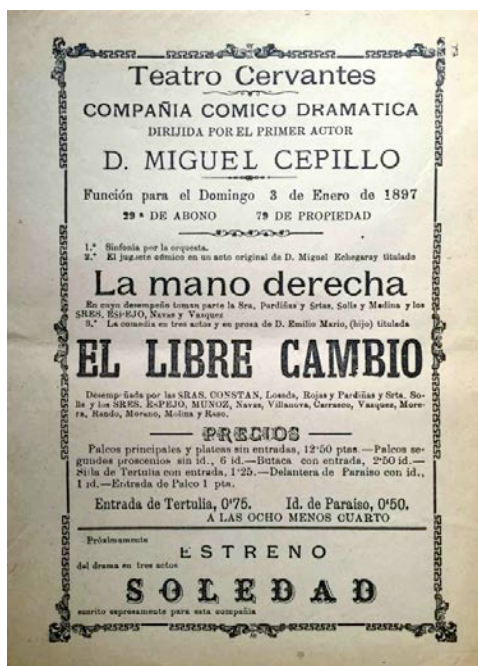


Fig. 44. Cartel de la compañía de Miguel Cepillo 1897



Fig. 44. Detalle del cartel de la compañía de Miguel Cepillo 1897



Fig. 45. Escena de *Los incasables* en 1899



Fig. 46. Escena de *Con arma blanca* 1900



Fig. 47. Retrato caracterizado para *La barcarola* 1901



Fig. 48. Estudio fisonómico en la revista *Vida galante* 1901



Fig. 49. Escena de *La gobernadora* 1901



Fig. 50. Escena de *Tortosa y Soler* 1901



Fig. 51. Escena de *Las vírgenes locas* 1902



Fig. 53. Cuatro escenas de *La huelga de los herreros* en 1902



Fig. 54. Dos posados para *Don Gil de las calzas verdes* en 1902



FRANCISCO MORANO

Fig. 55. Retrato en *Blanco y Negro*, en 1902

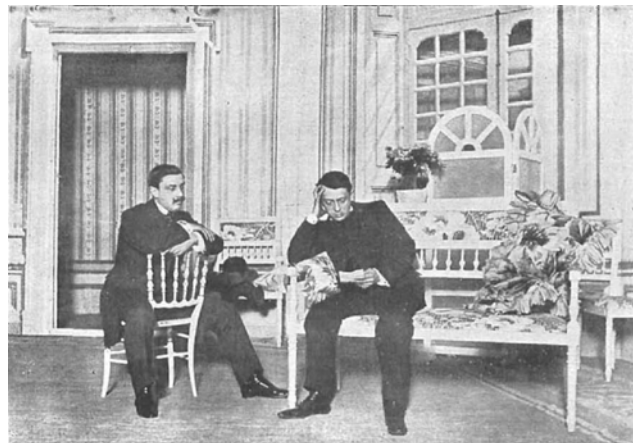


Fig. 56. Escena de *Nina la loca* en 1903



En el primer acto de *Don Alvaro o la fuerza del sino*

Fig.57. Caracterizado para *Don Alvaro o la fuerza del sino* en 1903



Fig. 58. Escena de *La muerte civil*, en 1903



Fig. 59. Anuncio de la Compañía en 1903



Fig. 60. Dos escenas de *Fedora*, en 1903



Fig. 61. Escena de *Deshonor*, en 1904



Fig. 63. Dos escenas de *Otelo*, en 1904



Fig. 62. Programa de mano de la gira de la compañía 1904



Fig. 64. Retrato en 1904

II.1.3. Un actor consolidado

II.1.3.1. Donato Jiménez

En agosto de 1905, con 29 años anuncia que va a formar compañía con el veterano actor Donato Jiménez (1846-1910), y lleva a Pascuala Mesa (1867-1952) de primera actriz junto a algunos actores de su compañía anterior como Porredón.

La asociación con Jiménez no es simplemente una alianza comercial, ya que ambos actores —salvando la diferencia de edad y experiencia— tienen ideas parecidas sobre el teatro en cuanto al naturalismo y al teatro clásico. Incluso a Morano se le ha comparado con Donato Jiménez en ocasiones, el cual por su edad y por su recorrido sobre las tablas es un actor muy respetado por el público y la profesión.

El mejor barba del siglo XIX fue, sin duda alguna, Donato Jiménez (1846-1910), actor de la escuela naturalista de Emilio Mario que construye su papel no desde la evolución de la edad (ese transcurso del tiempo que convertía a las damas, por ejemplo, en características en cuanto dejaban atrás la juventud) sino desde una extraordinaria predisposición para la gravedad, su apariencia imponente y su voz recia y sostenida, registrada, según quienes le vieron en escena, como verdadero bajo de ópera, uniforme y sonora sin matices de más elevada tesitura. Desde este tipo creó como nadie los papeles de autoridad solemne y bajo un extraordinario dominio del verso fue el insustituible Lope de Figueroa dando la réplica a Antonio Vico (como Pedro Crespo) en *El alcalde de Zalamea* [Rodríguez Cuadros 2004: 21].

La nueva compañía debuta a principios de septiembre en Puente Genil, y viaja a los pocos días a Cádiz, para trabajar en el teatro principal. Entre los títulos que representan encontramos aquellos que Morano llevó con su compañía anterior, de los que destacamos *La fierecilla domada*, de Shakespeare y una obra ideal para el veterano Jiménez: *El abuelo*, de Galdós. En octubre se encuentran en Jerez de la Frontera y en diciembre viajan a Las Palmas de Gran Canaria para trabajar en el teatro Pérez Galdós, donde Morano elige como obra para su beneficio *Otelo*.

El año 1906 comienza mientras la compañía continúa con éxito su campaña en Las Palmas, donde permanecen hasta mediados de abril. Entonces parten para debutar en Murcia a finales de mes. Allí estrenan *Los malhechores del bien*, de Benavente; *Francfort* de Vital Aza; y *Don Pedro Caruso*, de Bracco. Después en mayo terminará la primera parte de la gira en Alicante.

Su nombre vuelve a la cartelera de los teatros madrileños aunque en esta ocasión como autor. Morano estrena el 28 de septiembre en el teatro Martín de Madrid un libreto de zarzuela escrito junto a López Marín con música de José María Alvira (1864-1938) titulado *Mar de fondo*; una obra de argumento similar a la popular *Marina* de Arrieta.

Se publican incesantes rumores sobre su vuelta a Madrid como primer actor, tanto para el teatro de la Princesa como para el de la Comedia, pero Morano prefiere su independencia y se ha comprometido para nueva gira con su nueva formación. Esta vez comienza a mediados de julio en la población murciana de Águilas, y continúa por Albacete, Calatayud, Jerez, Linares y Santander, donde hará temporada de noviembre hasta la primera semana de enero. Entre los nuevos estrenos que programa destacan el drama *Llamas en la sombra* [*Fiamme nell'ombra*], del entonces llamado «Ibsen italiano», Enrico Annibale Butti (1868-1912); *El triunfo*, de Bracco; *Mas fuerte que el amor*, de Benavente; *Almas solitarias*, de Hauptman; *El duelo*, de Henri Lavedan (1859-1940); *El poder de las tinieblas*, de León Tolstói (1828-1910); y tres obras del belga Maurice Maeterlinck (1862-1949): *La intrusa*, *Los ciegos*, e *Interior*.

A principios de 1907 termina su temporada en Santander y, aunque según lo anunciado debía continuar la gira en Bilbao —y más tarde Gijón, Oviedo, Coruña y Vigo— cambia de planes y se dirige a Valladolid. Allí comenzará a dar funciones en el teatro Calderón que debido al éxito de público decide prorrogar unas semanas. Los compromisos del teatro le obligan a mediados de marzo a trasladarse al otro teatro de la ciudad, el Lope de Vega. En esta estancia estrena obras de autores contemporáneos españoles como *Las cigarras hormigas*, de Benavente; *Aires de fuera*, del político y dramaturgo Manuel Linares Rivas (1866-1938); o una nueva obra de Henri Lavedan: *El gran mundo*.

En la ciudad pucelana finalizará su relación con el elenco que formó junto al veterano Donato Jiménez y con el que ha trabajado casi dos años por provincias. El trabajo con el anciano actor, constituirá para Morano una continuación de la experiencia juvenil con Cepillo, ya que ambos actores provenían de la gran experiencia que desarrolló Emilio Mario en las pasadas décadas.

Jiménez planea seguir adelante por su cuenta, pero la dureza de la vida nómada del teatro acaba —siempre ocurre igual— pasando factura al cómico. El anciano primer actor tratará de continuar su gira como única cabeza de cartel, aunque abandonará la

escena pocos años después para aceptar un puesto más sosegado: la cátedra de declamación del conservatorio madrileño que dejó vacante Fernando Díaz de Mendoza.

Morano sin embargo ha recibido una oferta que no puede dejar pasar: le reclama una de las más importantes compañías del país; la de Carmen Cobeña.

II.1.3.2. Carmen Cobeña y el teatro de la Princesa

Se contrata como primer actor —sustituyendo a José Tallaví— en la compañía de Carmen Cobeña que dirige su marido el dramaturgo Federico Oliver. Debuta en mayo en Zaragoza y celebra su beneficio con *La fierecilla domada*, una pieza algo alejada del repertorio de esta compañía, que suele representar obras como *El genio alegre*, de los Quintero o *La loca de la casa*, de Galdós. Después viajan a Huesca y en junio a Palma de Mallorca donde prorrogan, para llegar a los pocos días a Barcelona, al teatro Eldorado donde representan, además de las obras mencionadas *La madre*, de Santiago Rusiñol; *María Rosa*, de Àngel Guimerà (1845-1924); y *Matrimonio interino*, del dramaturgo y director de escena francés Paul Gavault (1866-1951) y Robert Charvay (1858-1925). Se despiden a el cinco de julio con *La fierecilla domada* y *Fedora*, obras características del repertorio de Morano.

Tras un periodo veraniego Morano se encuentra todavía a principios de septiembre en Barcelona, y recita su exitoso monólogo *La huelga de los herreros* de manera altruista en un beneficio que varios compañeros y amigos dedican al actor Bonifacio Pinedo, para ayudarle a superar un complicado momento personal y profesional.

La alianza con Carmen Cobeña no ha terminado. La actriz es una de las más prestigiosas de España, siempre citada por articulistas y críticos en la lista de las grandes como María Guerrero, Rosario Pino o María Tubau. Como muchos de los actores importantes de España, la Cobeña lleva años sin trabajar en la capital, un mal muy comentado como hemos visto y que sufre la capital desde hace tiempo. Las continuas giras le han proporcionado capital suficiente para intentar una aventura como la que anuncia en prensa a mediados de septiembre, que además permitirá a su marido estrenar sus propias obras en un teatro relevante: el teatro de la Princesa de Madrid, hoy llamado María Guerrero.

En la lista de la compañía aparecen las actrices Pepita Cobeña⁵ y Josefina Álvarez. También encontramos a Ricardo Calvo en la que será su presentación como primer actor en Madrid, al actor cómico Ricardo Manso y a conocidos de otras épocas como Leovigildo Ruiz Tatay así como compañeros en futuras aventuras como el valenciano Francisco Comes. El repertorio anunciado a estrenar incluye *El mercader de Venecia*, de Shakespeare; *La dama del presidente*, del dramaturgo del Siglo de Oro Francisco Leiva (1630-1676); *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset (1810-1857); *La de Bringas*, de Galdós; *La sombra del hijo*, de Vicente Medina; *Los ojos*, del precursor del modernismo Salvador Rueda (1857-1933); *El mismo daño*, de Jacinto Grau (1877-1958); *El rey consorte*, de Linares Rivas; *La vida inquieta*, de Martínez Sierra; *El amor de los amores*, y *Mora de la Sierra*, de Federico Oliver; *La madre*, y *La fea*, de Santiago Rusiñol; *Los ojos de los muertos*, y *Señora ama*, de Benavente; y *La petenera*, de los hermanos Álvarez Quintero.

Anuncian también, para completar la programación ofrecida, una serie de funciones con el título de Veladas académicas, a la manera de los «Lunes clásicos» que organizó la compañía de María Guerrero casi una década antes. Son actos en recuerdo y homenaje de los grandes poetas del teatro mundial «eligiendo y traduciendo aquellas obras que por su belleza y notoriedad hayan ejercido influjo en la vida social de todos los tiempos y países, o bien aquellas otras que, sin ser menos bellas y trascendentales, no fueran conocidas de la generalidad del público». Los autores a representar en estas veladas son Sófocles, Shakespeare, Calderón, Lessing, Schiller, Moliere, Goldoni, Victor Hugo, Zorrilla e Ibsen. La iniciativa contiene objetivos pedagógicos y artísticos muy elevados.

La primera de esas veladas coincide con la sesión de inauguración de la temporada el 19 de octubre de 1907 y se dedica a Zorrilla. Representan dos rarezas del poeta en las que trabaja Morano: la comedia dramática *Lealtad de una mujer* y *Aventuras de una noche*, y la tragedia romana *Sofronia*.

El Tenorio lo representan alternando el protagonista ambos primeros actores. Después se presenta *Los ojos de los muertos*, de Benavente [Fig. 65] donde Francisco interpreta el personaje de Gabriel. La repercusión de esta obra es importante. Se resalta desde la prensa una de las características que convierten el trabajo que ha hecho Morano

⁵ Actriz. Hermana de Carmen Cobeña.

sobre este personaje, en algo que va más allá de la caracterización: un estudio profundo de la evolución del personaje.

Su técnica alejada de los vicios y efectos habituales de los primeros actores del momento se resalta, además, como una novedad exquisita. El actor se ha moderado y realiza un trabajo ajustado, y busca la emoción sin grandes exageraciones ni recursos huecos. En los retratos —posados como actor, sin caracterización— que podemos encontrar por aquellos años, aparece sobrio y elegante, sin gestos, a la manera de los actores europeos [Fig. 66].

Continúan los estrenos y el actor participa en *Los domingos blancos*, de Ramón Navarrete (1822-1897) y Mariano Pina Domínguez (1840-1895); *Gente conocida*, de Benavente, donde interpreta al Duque de Carellano; y *Mora de la sierra*, de Federico Oliver donde interpreta a Antonio Corrales, un tipo aparentemente deslucido del que saca un gran partido artístico con su criterio de apoyarse en la economía de medios expresivos.

La vida que vuelve, de los Álvarez Quintero se estrena el 19 de diciembre, y en ella Morano interpreta el personaje de Luisón. La obra no funciona muy bien, pero la espectacular caracterización que hace del personaje —lo que se llamaba entonces una «creación»— convierte el estreno en un éxito personal para el actor. *Caramanchel* afirma que «No es ahora el Morano elegante y bello que todos conocéis. El notable actor ha tenido que desembellecerse y que deselegantizarse. Nadie lo reconocería, si no hablara, por lo feo y lo estafalario» [*Caramanchel* 1907c: 3].

La comentada huella de Zacconi, que el actor reconoce y fomenta sin ambages, aparece plena en este tipo de trabajos. Supone además un rechazo frontal a las maneras obsoletas de tantos otros actores que llevan años sin modificar un ápice su técnica ni variar los tipos que interpretan. Francisco asume la escuela «verista» del actor italiano y la aplica como un medio de renovación artística. Como afirma Bueno, a ambos actores «No les une la imitación, sino la coincidencia del temperamento y del gusto, que es lo que forma la fraternidad en el arte» [Bueno 1907a: 1].

El 24 de diciembre se representa *La pesca del millón*, juguete cómico en cuatro actos «escrita sobre el pensamiento de una obra francesa», por Emilio Mario hijo. En ella interpreta Morano el personaje de Marcial Verdejo. Al día siguiente se ofrece *El nido ajeno*, de Benavente donde interpreta a Manuel.

Los amantes de Teruel, de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) se representa el 10 de enero para celebrar el centenario del nacimiento del dramaturgo. Se

trata de una obra que ha ido desapareciendo de los escenarios lentamente, pero que continúa como una referencia al menos en lo literario. El verso áspero y artificioso del drama supone un nuevo reto a la hora de Interpretar al personaje protagonista: Marsilla. Se trata de un terreno no frecuentado suficientemente por el actor, el del verso romántico, aunque sus bríos y su temperamento en las escenas más intensas compensan la dificultad.

Morano se propone entonces un nuevo desafío: representar *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. Desde 1905 Enrique Borrás ha sido el único que ha interpretado —además, con mucho éxito— a Pedro Crespo y la única manera de llegar a la consideración que ostenta el actor catalán es afrontar títulos de esta envergadura. Se representa el viernes 24 de enero —con Ruiz Tatay como don Lope y Carmen Cobeña como Isabel— y el actor supera el reto, de tal manera que incorporará por muchos años la obra de Calderón a su repertorio personal. Como escribe Alsina «su creación pudo resistir a las comparaciones que quisieran hacerse, teniendo en cuenta el temperamento de este actor» [Alsina 1908b: 4].

El martes 28 de enero presentan *Los segadores*, de Luis Armiñán (1878-1949) donde interpreta a don Jaime caracterizado con una larga barba, en una de esas interpretaciones «de creación» de tipo popular [Fig. 67]. Después *La intrusa*, de Maurice Maeterlink donde interpreta otro tipo: el de anciano ciego, aunque la obra no termina de funcionar e incluso provoca risas entre el público, como cuenta, años después el escritor Antonio Zozaya (1859-1943):

Ese público que rió a carcajadas en el teatro de la Princesa al representar Morano *La intrusa* (dígalos Valle Inclán que presencié indignado el sacrilegio conmigo [Zozaya 1925b:3]).

Locura o santidad, de Echegaray se estrena el viernes 14 de febrero y en ella interpreta el personaje de don Lorenzo. Ya por aquellos años las obras del dramaturgo madrileño resultan obsoletas para la escena, y el propio escritor pierde de manera evidente importancia en los escenarios. Todo esto se refleja en la poca atención que reciben sus reposiciones, que fueron cada vez menos con el paso de los años.

El gran éxito de la temporada será *Señora ama*, de Benavente [Fig. 68] que supera las cuarenta representaciones, algo realmente extraordinario para un drama en aquellos años. La repercusión del trabajo de Morano es tal que se convierte en

referencia para el título, y al reponerse la obra en noviembre de 1909 en el Español, el actor que hace el Feliciano tiene que sufrir el recuerdo de Morano en cada crítica, algo que ocurrió durante los años posteriores, ya que Francisco retomará el título como una de las obras características de su repertorio personal hasta sus últimas temporadas.

La prensa alaba su trabajo de manera unánime. Podemos leer en *Heraldo de Madrid* que «Morano probó anoche que es un actor de extraordinario, de singular mérito. Quien interpreta de la manera que él lo hace un carácter tan difícil como el de Feliciano es un maestro» [Juan Palomo 1908a: 2]. El actor quedará como artista ya plenamente identificado con las corrientes de naturalismo que imponen desde Europa. Carlos Luis de Cuenca, en su crónica de *La Ilustración española y americana*, afirma que Francisco «hizo una creación tan perfecta, que no podía apreciarse la más mínima diferencia entre la ficción artística y la realidad misma: era Feliciano en persona» [Cuenca 1908: 11].

La compra del teatro de la Princesa por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza —en aquel momento también concesionarios del teatro Español—, deja en el aire el futuro de la aventura teatral de Morano con Carmen Cobeña en Madrid. No es sólo un problema de un teatro particular; en muchos círculos se plantea también la inconveniente cuestión de que una sola compañía controle los dos coliseos más importantes de Madrid, aunque esta situación —como suele ocurrir en España— lejos de solucionarse, perdurará durante años.

Llegada la fecha de su beneficio el 27 de marzo, escoge otra obra que le acompañará toda la vida: *Papa Lebonnard*, de Jean Aicard (1848-1921) una de las predilectas del prestigioso —y también referente para Morano en lo interpretativo— actor italiano Ermete Novelli. Esa misma noche para completar la velada, interpreta el boceto de comedia *De pequeñas causas*, de Benavente.

Aunque su trabajo en la obra de Jean Aicard, en la que interpreta a un anciano abúlico —cariñoso pero con un terrible carácter explosivo—, es en este momento un tanto forzado debido a su edad (32 años), su caracterización a la manera de los grandes cómicos europeos resulta muy efectiva y la repercusión que logra es importante [Fig. 69].

Como he dicho, en este momento tiene 32 años y pese a que en alguna crítica se señala que su juventud se vislumbra en algunos momentos del personaje, *Papá Lebonnard* será a partir de ahora uno de sus títulos predilectos. Su interpretación provocará admiración por su humanidad y por la transformación de su fisonomía en

todos los lugares que lo represente. Tanto es así que en algunos lugares de España la obra causa tanto impacto que al actor le apodan durante años, cariñosamente, con el nombre del protagonista, en una confusión de identidades muy acorde al trabajo naturalista del intérprete:

Los actores se dividen en dos castas: una, la de los cuidadosos de lo externo, el traje, las actitudes, los detalles vistosos; otra, la de quienes atienden a la psicología de los tipos que encarnan y reflexionan serena y largamente acerca de cómo el amor, el odio, la bondad o la perversión labran en el alma las pasiones, que luego se abren camino hacia el mundo en las palabras o con los gestos. En ese sentido, el de interpretar lo íntimo de los caracteres, colaboran con los autores de las comedias quienes las representan. No son sólo las palabras las que manifiestan los estados del ánimo; hay que reflejar en ellas, en el modo de decirlas, en la expresión total que las acompaña, todo el sentido que tienen. Por eso los grandes actores consiguen muchas veces un triunfo con un gesto, con una actitud, y tales triunfos están vedados a los que todo lo fían a la agradable canturía, al buen empaque y al simpático aspecto del histrión. Morano es de los que anulan su persona para sustituirla con la creada por el autor, y así ha logrado fama, que anoche, en la función de su beneficio, confirmó [Juan Palomo 1908: 1]

Quedan ya pocas representaciones para acabar la temporada. *Y ellos se juntan* [*Lions et renards*], de Émile Augier (1820-1889), arreglada del francés por Jurado de la Parra (1856-1943), se estrena el 2 de abril. Morano interpreta en esta obra el personaje Pedro de Altamira. El día del beneficio de Carmen Cobeña el 9 de abril, estrenan *La montaraza de Olmeda*, del profesor universitario, político, senador y periodista Luis Maldonado (1860-1960) donde Francisco interpreta el personaje de Manuel Andrés y vuelve a recibir elogios sobre su trabajo minucioso y verista [Fig. 70]. Bueno, entregado al actor opina que «imprimió al tipo de Manuel Andrés toda su nativa rudeza, haciendo visibles los diversos aspectos de su ingenuo egoísmo» [Bueno 1908: 1].

Participa en la Fiesta del sainete, un acto a beneficio de la Asociación de la prensa que se celebra el 11 de abril en el teatro Español donde participan todos los teatros de Madrid. La Princesa representa un cuadro del capricho literario de los hermanos Quintero *El amor en el teatro*, titulado *El sainete: Amor gracioso*, donde Morano interpreta el personaje de El pulmones.

Terminada la temporada en el teatro la gira comienza en el mes de mayo, en el teatro principal de Zaragoza, después Logroño, Burgos y el teatro Lírico de Salamanca.

Continúa en el teatro Principal de San Sebastián, Vitoria y Santander ya en el mes de julio, donde Morano abandona la compañía de Carmen Cobeña para continuar su camino de independencia empresarial y artística.

II.1.3.3. Con Josefina Cobeña y un favor a Ceferino Palencia

A principios de septiembre de 1908 ha formado ya una nueva compañía en la que lleva de primera actriz a Josefina Cobeña. Se dispone a debutar en San Sebastián, donde permanece hasta principios de enero para viajar posteriormente a Santander y Zaragoza, donde en el mes de marzo tarda en abrir la temporada en el Teatro-circo por una enfermedad. Poco después, ya recuperado continúa la gira por Jaén, Linares, Granada y Pontevedra.

Desde que comenzó la polémica sobre la adjudicación a Díaz de Mendoza del teatro Español, Morano ha sido mencionado en varios artículos en los que se lamenta su ausencia y la de otros primeros actores y actrices del país en las listas del teatro municipal. Pero la discusión en este momento tiene que ver no sólo con los modos de adjudicación, sino con el tan traído y llevado proyecto de Teatro Nacional, asunto que vuelve a estar en discusión. Morano es invitado a participar en el debate con un artículo:

Sr. D. Cristóbal de Castro. Muy señor mío: inmerecido juzgo el honor que me dispensa solicitando mi opinión sobre las condiciones aprobadas por el Ayuntamiento para el arriendo del Teatro Español, y digo con tristeza, porque no otra cosa podían inspirarme las tales condiciones, en donde sólo se leían exigencias y deberes, sin hallar garantías ni derechos. ¿Qué pensar? O el concurso quedaba desierto, o se adjudicaba a un hombre de dinero y... de buen humor para perderlo, sin logro de nada práctico en bien del verdadero arte. Los artistas no podían ir a él. En España, la mayoría... son pobres. Con inmenso júbilo he leído más tarde la proposición del Sr. Cavestany al Senado sobre proyecto de Teatro Nacional. Esto es otra cosa. Nada tan hermoso como que el sueño de todos los que adoramos el arte patrio, sea pronto una dichosa realidad. Obra es de justicia; la casa de Lope y Calderón no debe ser sólo negocio a explotar, amparado por lunes o sábados «de colores»; el Teatro de «todos»; el verdadero templo donde se rinda culto al arte nacional. Esto es cuanto piensa y desea su afectísimo s. s. q. s. m. e. Francisco Morano [Morano 1908: 1].

Se contrata en un paréntesis de la gira de su elenco, en mayo de 1909, como primer actor con la compañía de María Tubau y Ceferino Palencia para trabajar en

Barcelona, en el teatro Eldorado desde primeros de junio. El contrato contempla sólo treinta funciones entre las que estrena *La castellana*, del periodista y dramaturgo francés Albert Capus (1857-1922) y *El caballero Lobo*, de Linares Rivas además de la comedia en un acto *De cerca*, de Benavente donde Morano interpreta al Tío Bonifacio, un personaje paralítico con el que el actor vuelve a sorprender mediante la caracterización y la veracidad de su trabajo.

A esta época y a la obra *El caballero Lobo* pertenece una de las múltiples anécdotas que circulaban del actor, esta publicada en 1930.

Una de las últimas temporadas de la ilustre actriz María Tubau se desarrolló en Barcelona, en el hoy derruido teatro Eldorado, si no recordamos mal. Al debutar en aquella ciudad la compañía se incorporó a ella, como primer actor, el gran Morano. (Por cierto que el debut fue con *La Castellana*, y se lamentaba el primer actor: ¿Cómo se le hace el amor a una señora que tiene ciento once años?) Una de las obras que Morano tenía que aprender y ensayar, porque eran del repertorio de la compañía era *El caballero Lobo*, la comedia de Linares Rivas, cuyos personajes son animales, como en *Chantecler*. Sentado, de espaldas a las candilejas, Morano dirigía los ensayos, y, por lo visto, se enteraba entonces de la obra. Porque sucedió lo siguiente: de vez en cuando, un actor de segundo orden se colocaba ante él y, poniéndose en cuclillas, decía guturalmente: —¡Guap! ¡Guap! A la tercera vez, Morano saltó: —Oiga, oiga, amigo: ¿Qué es eso? ¿Qué maneras son esas? El modesto actor, viendo el mal cariz de la cosa, contestó temeroso: —Es que..., es que hago el sapo. —¡Pues se lo va a hacer usted a su distinguida tía!— contestó Morano [*Scaramouche* 1930b: 22].

Una vez terminado el compromiso Francisco retoma la actividad con su compañía para hacer una pequeña temporada en El Escorial del 15 de julio al 30 de septiembre de 1909. Una de las obras que estrenan, con Morano el papel de Crispín, es *Los interés creados*, de Benavente, una obra contemporánea considerada como un clásico inexcusable para cualquier compañía «de verso» sería.

Continúa su gira por España: Guadalajara desde octubre, Valencia en noviembre y Palma de Mallorca en diciembre hasta el 6 de febrero que terminan en Manacor, donde al parecer la falta de público en la isla provoca una crisis en la compañía que deriva en su disolución con carácter temporal.

Morano necesita trabajar, así que a principios de febrero de 1910 se encuentra contratado temporalmente como primer actor en Santander para un número reducido de

funciones con la compañía de Francisco Alfonso Villagómez (?-1945), junto a un viejo conocido: Donato Jiménez. Al acabar este último compromiso, vuelve a reunir a su compañía para trabajar en Albacete en los meses de marzo y abril, donde acaba la temporada.

En Albacete se incorpora a la compañía el actor Mariano Asquerino (1889-1957), padre de María Asquerino (1925-2013) que fue famosa con el nombre artístico de Maruja Asquerino. Ambos han coincidido en la reciente temporada con la Tubau y Palencia en Barcelona, donde el joven descubre el «teatro de verso» y decide que eso, precisamente, es a lo que quiere dedicarse. La importancia de Morano en sus comienzos profesionales queda reflejada en varios de sus testimonios, como cuando afirma «Mi maestro—contaba siempre Asquerino— fue don Francisco Morano, Me vio actuar, creyó que poseía condiciones, me alentó y me ayudó en los comienzos» [Marquerie 1957: 18].

Asquerino que hasta ingresar en la compañía de Palencia se había dedicado a la lírica como barítono, decide ingresar en la compañía de Morano con un objetivo claro: aprender teatro clásico. Cobraba unos exiguos 6 duros mensuales de sueldo con los que debía hacer frente también a su vestuario —lo habitual en la época—, pero la experiencia que adquiere junto a uno de los actores más prestigiosos del momento le compensa con creces.

En este 1910 como ocurrió el año anterior, Morano realiza la temporada veraniega con su compañía en El Escorial, y de nuevo cuenta con Josefina Cobeña de primera actriz. Allí desarrolla una larga temporada y aprovecha para estrenar títulos nuevos e incluso convocar a los autores de las obras representadas para que asistan a los estrenos.

En una de estas temporadas veraniegas en El Escorial sucede la anécdota que Rivas Cherif relata en sus escritos sobre el penal de El Dueso. El «malhumorado primer actor», cuenta el director teatral, daba descanso a sus cómicos en aquellas fechas estivales y contrataba a atemorizados noveles:

El caso es que llegado que fe el momento y aturrido por tanta advertencia en que quería poner su torpe atención, pidió las albricias a Pedro Crespo con esforzadísimo alborozo. Y como Morano, entre sorprendido de sus arrestos, y burlón que era de suyo, tanto como exagerado en la expresión ante el público, hiciera un gesto que el racionista no esperaba, ya no supo lo que decía: —El concejo os ha nombrado... ¡Secretario! Dicen los que lo

vieron que no es para dicha la iracundia que el hombre vio en los ojos de Morano. Intentó arreglarlo con rápido expediente. Y no se le ocurrió sino añadir: —y... además... Alcalde. [Rivas Cherif 2010: 178-179]

En una carta escrita el 21 de agosto de 1910 en la que el actor relata a Fernández Shaw el próximo estreno de una de sus obras —que se encuentra en el archivo Carlos Fernández Shaw en la fundación Juan March—, resume el propio actor la situación desde la villa madrileña, y advierte al dramaturgo que «*Las figuras del Quijote*, se ponen mañana en ensayo y que la noche del próximo martes 30 de agosto, se estrenarán (D.m.) la tal noche, en velada en honor de V., estrenando además su precioso sainete *No somos nadie*, que como V. no ignora es de repertorio de mi compañía» [Morano 1910a].

La intensidad de la temporada en uno de los lugares predilectos para el veraneo de los madrileños, obliga al actor a acumular estrenos que reforzarán en un futuro su oferta de títulos de una manera espectacular. En la misma carta refiere al poeta, con evidentes rasgos de su humor, la frenética actividad y la alta demanda de los veraneantes:

Yo estoy llevando una verdadera paliza, pues estos señores han tomado en serio la dichosa temporada y cada estreno (dos al menos por semana!!) parece verificarse en la Comedia o en el Español [Morano 1910a].

Tras la mencionada estancia veraniega la compañía retomará los viajes en octubre de 1910 y comienza en Zaragoza. En noviembre realiza una corta temporada en San Sebastián, donde acabará la gira ya que en Madrid se requiere su presencia para una temporada que resultará mítica.

II.1.3.4. La temporada de Ramos Carrión en el Español

Desde finales de octubre, adjudicada —con evidente retraso— la concesión del teatro Español al doctor Enrique Diego Madrazo (1850-1942), este contrata como director artístico a Miguel Ramos Carrión (1848-1915) el cual inmediatamente comienza a trabajar en reunir un elenco y programar el teatro. Sus primeras decisiones no tardan en conocerse y se producen gestiones para llevar a Morano como primer actor al coliseo de la plaza de Santa Ana.

En otra carta personal —también se encuentra en el mismo archivo Carlos Fernández Shaw en la fundación Juan March—, Francisco se disculpa —la tardanza en

la decisión de la condición le ha obligado a cerrar plazas para su gira— y ofrece unas fechas cerradas ya que debe completar funciones apalabradas con antelación. El actor escribe esta vez desde Zaragoza:

Con la cuestión del Español estoy disgustadísimo pues hubiera sido mi deseo aceptar el contrato que me ofrecen y hacer una buena campaña, pero la tardanza en resolver de nuestro ilustre Ayuntamiento, me obligó a ultimar negocios que ahora me es de todo punto imposible romper. Aparte de esto, es ya cosa decidida mi tourné por América y resuelta la fecha del 7 de marzo próximo, para el embarque. Comprenderá V. Pues mi negativa a los infinitos requerimientos que he tenido de amigos y autores. Sólo dispongo de 30 días desde el 10 de enero al 10 de febrero, y en estos, libres de compromiso, ofrezco mis modestos servicios, por si a mi querido amigo Ramos Carrión, le son útiles [Morano 1910b: 1-2].

Más tarde ampliará sin embargo el plazo que refiere y renuncia a una de las ofertas que había recibido para su compañía: otra gira americana. En esta decisión tuvo que ver seguramente tanto el prestigio del teatro tanto como su conocida aversión a los viajes transatlánticos; circunstancia de la que hablaremos más adelante.

Los compromisos del actor le fuerzan a incorporarse al Español en fecha posterior a su compromiso en San Sebastián, así que el plan del teatro se adapta a la circunstancia. A su llegada comenzarán los ensayos para los estrenos en el teatro, y entretanto se repondrán títulos. Entre sus compañeros de elenco se encuentran muchos conocidos como Leovigildo Ruiz Tatay, Ricardo Calvo, José Rubio, Pedro Sepúlveda, etc. Las actrices forman un plantel de lujo encabezadas por Matilde Moreno, Ana Ferri, Mercedes Rodríguez, Consuelo Badillo o Dolores Velázquez. Pero el encuentro más importante desde el punto de vista personal y profesional será con la actriz Amparo Villegas, hija del crítico Francisco Fernández Villegas, *Zeda*; una actriz con la que trabajará durante muchos años en el futuro y a la que se consideró durante años como su amante, además de fiel compañera en las tablas.

Su esperada presentación en el teatro se produce el 12 de enero con un título importante: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. Se aprovecha la representación desde el ámbito periodístico para poner en valor los grandes títulos clásicos nacionales, abandonados en aquel momento y reducidos a muy pocas iniciativas en estos tiempos. Su vuelta a la obra no puede ser más exitosa.

El mencionado crítico *Zeda* entiende que Morano «ha refrendado definitivamente, con la interpretación del Pedro Crespo, su título de primer actor del teatro Español. En el papel de Alcalde creo sinceramente que no existe en la actualidad actor que le aventaje» [*Zeda* 1911a: 1]. Otro crítico importante, *Caramanchel*, no duda en afirmar tras el estreno que «El teatro Español no hubiera podido disponer actualmente, en mi opinión humilde, de otro actor tan completo como Francisco Morano» [*Caramanchel* 1911a: 5].

Morano que ya tiene un pasado lleno de referencias importantes en el terreno profesional se presenta en el Español —y por segunda vez en Madrid— con una obra que pocos actores, en estos tiempos, se atreven a llevar a escena. El riesgo asumido obtiene la recompensa deseada, ya que la prensa responde situándolo de manera definitiva entre los grandes actores del país: a la altura de Borrás. Morano «pasa por todos los géneros, por todas las modalidades, y dice, hace, estudia, compone, uniendo una gran voluntad a una firme vocación» como dice *Caramanchel*» [*Caramanchel* 1911a: 5].

Pero no sólo ha logrado hacerse un hueco entre los primeros actores españoles, sino que Morano ha creado un público entusiasta y fiel en la capital. El actor cuenta con un gran número de seguidores fieles y entusiastas en Madrid que admiran su trabajo y le ovacionan de manera apasionada. Así podemos leer comentarios que indican que «el público, realmente subyugado por el arte admirable de Morano, le ovacionó hasta el delirio». [L. 1911: 2]

Su ausencia no sólo no le ha mermado admiradores sino que los ha aumentado. Es además un público que, acostumbrado a sus repetidas ausencias de la capital, va aumentando a su alrededor una aureola de actor purista, renovador y poco poroso a las maneras decadentes de otras figuras del arte dramático nacional. No sólo no se ha amanerado en los teatros de provincias —algo que debía ser habitual— sino que sus facultades están en pleno vigor. Para Bueno, «fue un Pedro Crespo que evocaba todo el pintoresco realismo del tipo, según la tradición perpetuada por Lope y Calderón» [Bueno 1911a: 1].

El reestreno de *Señora ama*, el gran éxito de la temporada de invierno de 1908, tiene lugar el 25 de enero de 1911. La obra de Benavente que no ha dejado de representarse en Madrid desde su estreno, revela al interpretar el actor de nuevo el personaje de Feliciano, a Morano en su madurez como intérprete. El momento cumbre del drama: la borrachera del segundo acto es resaltada por la crítica como modelo a

seguir. El tipo manda y según la crítica Morano, «Lo compone, lo dice y lo hace de una manera insuperable. Aquella borrachera sorda, pesada, difícilísima, del segundo acto; aquellos matices tan diversos que es necesario dar al personaje en toda la obra, requieren un singular artista, y cumplidamente lo hallan en el primer actor del Español» [R. 1911: 2]

La evolución en sus maneras interpretativas se refleja en esta, al parecer, mejorada manera de abordar el personaje. La opinión generalizada es que el actor ha ganado mucho como intérprete desde la última presentación de la obra de Benavente en 1908. La obra tras esta segunda presentación en la capital por parte del actor se convertirá, durante numerosas temporadas, en uno de esos títulos infalibles a los que Morano recurrirá cuando flojee la asistencia de público o cuando abra o cierre una temporada.

Un drama nuevo, de Manuel Tamayo y Baus (1829-1998) —obra con la que, según sus propias palabras, debutó para el teatro en América—, considerado todo un clásico del pasado siglo se estrena el 4 de febrero. Morano interpreta a Yorick [Fig. 71]; otro personaje de referencia para el público y la profesión madrileña. De nuevo la comparación con intérpretes anteriores del personaje, tan peligrosa para un actor importante pero no consagrado todavía, resulta beneficiosa como así lo afirma Zeda: «El Yorick que aplaudimos anoche no fue eclipsado por los Yoricks de otro tiempo» [Zeda 1911b: 3]. Su fama de actor estudioso aumenta y la variedad de tipos a los que se enfrenta son ya un sello personal que resulta imposible de conseguir para otros actores.

El 27 de febrero estrena un título del repertorio romántico que suele representar en provincias, pues ya lo presentó en 1904 en Valladolid: *Traidor, inconfeso y mártir*. Que el teatro romántico no se lleva a escena prácticamente desde la desaparición de la generación de los grandes actores, es cosa sabida y sufrida que se evidencia en mayor medida con aquellos títulos menos populares o prestigiosos.

Interpretar al protagonista Gabriel Espinosa requiere conocimientos y aptitudes que no están al alcance de todos los actores. Alsina no duda en comentar además de las virtudes de este trabajo concreto del actor, su capacidad de adaptación a los géneros y a las distintas épocas que frecuenta: «Y cuando un comediante, habituado a comprender lo de ahora, se hace cargo a su vez de lo de ayer, da una firmeza a la interpretación que dudo fuera superada, salvo el acierto intuitivo, en aquellos grandes cómicos del pasado» [Alsina 1911a: 2].

Y es que la sensación de desolación respecto a los clásicos que expresa la crítica, va más allá de gustos o estilos. Lo que Morano propone parece estar a caballo entre las maneras de los actores que renovaron en la escena, los grandes títulos nacionales y las nuevas tendencias que impone el nuevo teatro europeo. Referencias clásicas y cuidado del texto junto a verosimilitud y una estudiada variedad psicológica de cada momento del drama.

¿Por qué no se hace más a menudo esa clase de teatro? Suele preguntarse mucha gente, La respuesta es sencilla. Porque no abundan los actores capaces de representarlo. La sola aparición de Gabriel Espinosa en escena fue de un efecto enorme. Morano, gran artista, ha copiado para su figura una vieja aguafuerte, retrato del rey don Sebastián. Sobrio, inspirado, majestuoso, melancólico o tierno, según el momento lo exigía, vio y sintió con una pasmosa verdad el personaje. [P. de R. 1911a: 2]

Llegado el momento de su beneficio, que se celebra el miércoles 15 de marzo, lo hace con un programa en el que incluye *De mala raza*, de Echegaray; el estreno de *Los ojos verdes*, del libretista de zarzuela Francisco Tristán y Larios [Fig. 72]; y el entremés de los Álvarez Quintero, *Sangre gorda*.

Morano se ha ganado como he dicho la simpatía de un sector del público y de la crítica. Su labor como actor moderno, flexible y capaz de representar una gran diversidad de repertorio le han granjeado además el prestigio reservado a los grandes intérpretes. Sus evidentes influencias más que lastrar su trabajo lo ennoblecen. Su público le sigue de una manera apasionada y así, *De mala raza* provoca comentarios llenos de admiración: «La presentación del tipo, el arte supremo con que hubo de caracterizar, la asombrosa y magistral manera de decir y de hacer, causaron en el público una emoción profunda» [P. De R. 1911b: 4]

Sin embargo algunas voces con el paladar literario ya completamente deshabituado a dramas rimbombantes como el de Echegaray afean la elección del texto y entienden que el único motivo para elegirlo es el lucimiento personal del actor. Se evidencia la contradicción entre las aspiraciones «naturalistas» de Morano avaladas por sus mencionados referentes interpretativos —Zacconi, Novelli, Sully— y la elección de una dramaturgia que ya se apreciaba fuera de época.

Pero Morano queda distinguido de otros pretendientes al título de primer actor, y deja claro que es algo más: una gran figura. Los cambios en el repertorio

contemporáneo y la poca exigencia técnica que las nuevas comedias demandan de los actores le convierten en referencia. Morano es otra cosa:

Hoy la talla ha descendido en medida tan considerable, que a lo malo se le califica de mediano y a lo mediano de bueno. Sobre la turba de cómicos que no pasan de aficionados con cartel, se destacan dos o tres figuras de actores notables y otras tres de artistas que con su talento han conseguido el calificativo de eminentes y de ilustres. Entre ellos se encuentra Francisco Morano [Bermúdez 1911: 2]

Pero la magnífica temporada no acaba bien. Se produce un altercado entre el empresario Madrazo y el director artístico Ramos Carrión al parecer por la negativa de este último de llevar a escena obras del primero, lo que provoca la salida del director del teatro. Los actores principales reciben la noticia con sorpresa y desagrado. Morano, Calvo y la Moreno amenazan con dejar la compañía, aunque la situación se resuelve con una pequeña tregua. Se demora de la marcha de Ramos Carrión hasta que se celebren los beneficios pendientes a final de temporada; aunque el anuncio de su sustitución por *Alejandro Miquis* aparece en pocas semanas.

La situación que se produce, tan española, tan habitual en el cortoplacismo con el que se construye la cultura en nuestro país, la resume el crítico *Caramanchel*, cuando afirma que «Todo el trabajo de Ramos Carrión, de Matilde Moreno, de Francisco Morano, será perdido. Habrá nuevo director, nuevos comediantes, y vuelta a empezar. El teatro Español seguirá con el carácter provisional que viene teniendo desde que lo dejaron María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza» [*Caramanchel* 1911b: 4]

Morano, tras sus interpretaciones en *El alcalde de Zalamea*, y las obras de Zorrilla, ya está considerado como un recitador solvente. Participa en el teatro de la Comedia en una velada con motivo de recaudar fondos para la edición de las obras completas de Ricardo de la Vega, y en ella Morano lee tres sonetos de Enrique López Alarcón (1891-1948) con una aceptación muy entusiasta.

Restan los beneficios de sus compañeros para terminar la temporada. El 4 de abril participa en el de Matilde Moreno e interviene en las obras *Cuento de abril*, de Valle Inclán y *El último día*, de Marquina. El 8 de abril en el beneficio de Consuelo Badillo interpreta al protagonista de *Juan José*, y el 10 de abril retoma su exitoso monólogo *La huelga de los herreros*, en la función a beneficio de los empleados de contaduría y despacho del teatro.

De esta manera se acaba una temporada que muchos profesionales y periodistas recordarán como mítica y cuyos protagonistas son los dos actores a los que dedicamos este estudio. De ella Morano ha conseguido la consagración en Madrid, ya que ha llegado como primer actor al Español y ha salido del teatro como una de las grandes figuras de la escena del país.

II.1.4. El actor y su carácter: todo un personaje

II.1.4.1. Nueva compañía y nueva gira.

Morano a sus 35 años ha planificado su salida del coliseo de la plaza de Santa Ana con tiempo, y antes de que acabe el mes se encuentra ya de gira con una nueva compañía que ha formado para la ocasión y con la que cubrirá el final de temporada. Comienza en Málaga el 20 de abril y representa *Figuras del Quijote*, de Carlos Fernández Shaw y al día siguiente *Canción de cuna*, de Martínez Sierra.

El 10 de mayo ya se encuentra en el teatro Eslava de Jerez y termina la gira en Alcoy a principios de junio. Añade a su repertorio los títulos que más éxito le han proporcionado en la temporada del Español y piezas como *El estigma*, de Echegaray; pero ningún título clásico o contemporáneo relevante.

Tras el verano, en septiembre de 1911 está en Madrid. Prepara la nueva temporada y forma una nueva compañía mientras disfruta de su estancia madrileña junto a otros colegas de profesión con los que mantiene una excelente relación personal.

Todas estas noches pasadas, en el teatro, en el café, en la calle, se ha visto pasear juntos a tres ilustres primeros actores: Emilio Thuillier, Francisco Morano y Francisco Fuentes. El grupo se ha aumentado con la llegada de Enrique Borrás, que desde ayer por la mañana se encuentra en Madrid [Anónimo 1911a: 5]

El actor tiene comprometida la temporada de otoño en San Sebastián con una nueva compañía en la que lleva por vez primera a Amparo Fernández Villegas de primera actriz; comenzando una relación profesional para el resto de su vida. La actriz Josefina Álvarez también se encuentra en el elenco junto a Manuel Vico, quien también desarrolla tareas de gerencia. El repertorio que anuncia es variado y atractivo.

Incluye clásicos como *No hay burlas con el amor*, de Calderón; *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara; *Amo y criado*, de Francisco de Rojas Zorrilla; o *Tartufo*, de Moliere. Entre los títulos de autor español contemporáneo destacan *Primavera en*

otoño, de Martínez Sierra; *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina; *La raza*, de Linares Rivas; o *La compañía de Mínguez*, de Ramos Carrión.

En la selección que presenta no renuncia a algunos de sus éxitos más seguros como *Señora ama*, de Benavente; y durante la temporada recuperará títulos que ya forman parte de sus listas habituales como *El alcalde de Zalamea*, o *Un drama nuevo*. Entre las novedades que estrena podemos destacar *El drama de la vida (María Tudor)*, de Víctor Hugo, y *La chocolaterita [Le petite chocolatière]*, de Paul Armand (1866-1951).

Durante la temporada donostiarra el carácter de Morano vuelve a dar que hablar a la prensa, ya que allí tiene lugar una de las anécdotas más famosas de este actor. El escritor y dramaturgo Francisco Flores García (1846-1917) la incluye en uno de sus múltiples artículos sobre materia teatral de aquellos años, y el mismo Morano relata la historia al año siguiente en una entrevista en *Heraldo de Madrid* donde se aprecia la fama de «Hombre temperamental» que acompañará al cómico hasta el final de su carrera:

Pues se estaba estrenando una obra de Daudet⁶, que yo había arreglado. El primer acto lo protestó el público; el segundo continuó protestándolo, y, al terminar, salí por delante del telón, me quité la peluca y la barba y le dije al público: «Indudablemente esta obra les está molestando a ustedes, y ustedes, con su actitud, me están molestando a mí. No les parece que, en vez del tercer acto, les hagamos a ustedes una piececita?» Y el público gritó: «sí, sí». Y en vez del tercer acto representamos una piececita... ¡Y tan contentos! [*El duende de la Colegiata*: 1912: 2]

El anecdotario de Morano se nutre poco a poco de relatos de distinta procedencia. Se trata de un corpus jugoso y variado que es frecuente encontrar en diversas publicaciones a lo largo de la primera mitad del siglo pasado; un tiempo en el que fueron frecuentes los libros en los que se recopilaban artículos, anécdotas y chascarrillos de temática teatral que incluían personajes de la historia teatral reciente.

En la entrevista citada Morano relata otro episodio ocurrido en Granada, donde la empresa de uno de los dos teatros de la ciudad consigue tras una gran insistencia que acuda con la compañía; le promete sala llena y el abono agotado. Ante la buena expectativa Morano decide renunciar a otra plaza segura y aunque tiene sus dudas viaja

⁶ Alphonse Daudet (1849-1897) periodista, novelista y dramaturgo francés.

a Granada, donde espera un recibimiento entusiasta. Una vez allí se ve atrapado y sin espectadores en medio de una disputa entre dos teatros de la ciudad que perjudica al actor:

Llegué, debuté... La noche del debut se hicieron en taquilla once pesetas... Me dijeron que aquella noche el público no sabía que yo empezaba... me dieron excusas... Total: que al día siguiente se habían hecho siete u ocho pesetas... ¡Mis artistas estaban asombrados! ¿Qué pasaba?... ¡Yo, muy tranquilo, callaba! La noche tercera, cuatro o cinco pesetas solamente... Entonces dije yo: ¿no les parece a ustedes que si regalásemos el teatro vendrían? «Ni regalado vienen» «Vamos a probarlo» y regalé el teatro entre las familias de Granada. (...) El teatro se llenó, y tan lleno que había señora que protestaba porque le habían dado la fila diez en vez de la cuatro y el palco segundo en vez de una platea. Comenzó la obra; se me hicieron ovaciones delirantes; en el entreacto, el gobernador, que había ido con su señora, pasó a visitarme, porque era amigo mío, y le dije: «Hágame el favor de irse del teatro con su señora» «¿Por qué» me preguntó. «Porque no quiero que usted presencie lo que va a suceder» El gobernador se fue y empezó el segundo acto; el público «se metió» en la situación de la obra; la escuchaba religiosamente, y en medio del acto salí yo y, dirigiéndome al apuntador, le dije: «Oye: para venir gratis ya se han divertido bastante... Cierra el ejemplar» Y di la orden a voces de «Echad el telón»... [*El duende de la Colegiata* 1912: 2]

Anécdotas aparte la temporada en San Sebastián resulta excepcional en todos los sentidos. Tanto en lo económico como en lo artístico la satisfacción del actor es completa. Tras tres sesiones de abono y llenos habituales termina el día de la última función leyendo unas cuartillas de agradecimiento y de despedida tras interpretar *En el seno de la muerte*, de Echegaray; una obra de Echegaray que arrastró durante años otra célebre anécdota de Morano sobre la precariedad a la hora de formar compañía:

Representaba el gran trágico un drama de Echegaray, *En el seno de la muerte*, en cuyo primer acto hay una escena en la que intervienen dos capitanes, que en aquella ocasión interpretaban, por necesidad del reparto, dos principiantes (uno es hoy el actor Juan Aguado y otro el popular agente teatral Luis Cernadas), los cuales, en el momento más interesante de su actuación rompieron a gritar: —¡El francés!... ¡El renegado! — ¡Merecido!... ¡Merecido! — ¡Merecido!... ¡Merecido lo tengo yo, por sacaros a vosotros! —gritó Morano. Y contestó Cernadas: —Saca a los galanes que tienes dentro [M.N. 1931: 11].

A finales de febrero de 1912 la compañía se encuentra en el teatro Bretón de Logroño donde debuta el 28 de febrero. Después, Santander, para dirigirse posteriormente al teatro Arriaga de Bilbao donde estrena el 7 de abril y donde, con sólo diez años, debuta su hijo Marcial Morano con la comedia *Jimmy Samson* —adaptación de Paul Armstrong (1869-1915) de la novela de O. Henry, seudónimo del escritor estadounidense William Sydney Porter (1862-1910)—, a finales de abril. La gira continúa en Zaragoza donde en mayo completa, aunque de manera mucho menos contundente por falta de público, el éxito de la gira y regresa a Madrid

La gira que efectúan estos actores que ofrecen un repertorio más «serio» se contempla desde la capital como una aventura heroica alejada de cualquier pretensión comercial que aleja, en este caso a uno de los mejores actores de España de la capital. En una entrevista a Enrique Borrás con motivo de su próxima gira por américa —que durará dos años— el actor catalán cita a Morano como ejemplo de lucha perseverante ante la ola de frivolidad y mercantilismo que asola el teatro en Madrid, y sentencia que «fuera de la tenaz campaña de Morano, que se bate como un león por esas provincias, nuestro viejo y glorioso Teatro apenas tiene un capitán» [*El abate Marchena*: 1912: 1].

La actriz Matilde Moreno por aquellas fechas ya veraniegas de finales de temporada, se presenta para hacerse cargo de la parte artística del teatro Español —auspiciada por la empresa de Madrazo, que sigue con la concesión— y ofrece a Morano el puesto de primer actor, cosa que el actor rechaza obligando a la Moreno a buscar otras opciones.

El 24 de agosto Morano participa en un festival que se celebra en el Retiro a beneficio de las viudas y huérfanos de las víctimas de la última galerna del Cantábrico. Se monta un improvisado teatrillo en el parque madrileño donde se ofrecen actuaciones musicales y de variedades; y los artistas más importantes de Madrid reciben en persona los donativos del público.

II.1.4.2. Desterrado

Anuncia también en aquel mes de agosto una nueva compañía con la que trabajará por provincias a partir de septiembre. Repite con la Villegas de primera actriz y añade a un viejo conocido: su cuñado Fernando Porredón, cuyo carácter cómico y jovial protagoniza algunas de las célebres anécdotas que ya se cuentan sobre Morano.

Los habituales lamentos por no tener al actor en Madrid son habituales en la prensa. La personalidad de Morano, su fama de persona indomable, de actor rebelde ante los empresarios e intransigente ante el sinfín de concesiones que demandan las empresas privadas, continua acrecentándose. Muchos piensan que debería estar al frente de uno de los grandes coliseos de la ciudad «pero no ocurre así, porque, como decimos, Morano necesita planear por sí mismo la campaña teatral que ha de hacer, y llevarla a cabo como la piensa» [Anónimo 1912a: 3]. Mientras, el actor continúa trabajando con su compañía [Fig. 73].

Así la nueva gira, en la que repite algunos teatros de la anterior, comenzará en Haro para continuar después por Logroño, Pamplona y San Sebastián, donde permanecerá hasta principios de 1913. Del extenso repertorio anunciado para la ocasión, destaca uno de los textos más importantes del repertorio universal: *Hamlet*.

La obra de Shakespeare se estrena en San Sebastián en un día importante, el de su beneficio en diciembre. Como suele ocurrir las comparaciones que origina el intérprete con actores extranjeros de gran prestigio no tardan en aparecer, como ocurre en un periódico como *Heraldo de Madrid*, en el que podemos leer que «En *Hamlet*, Morano hizo una creación, una genial creación, que recordaba los admirables rasgos de Mounet» [Anónimo 1912b: 5]

La importancia de esta gira estriba en el repertorio que añade a sus éxitos habituales, dejándose influir —aunque de manera leve— por la moda imperante, ya que incluye adaptaciones de obras del género de misterio y del policiaco como *El corazón revelador* una adaptación del cuento de Edgar Allan Poe (1809-1849); y *Raffles* adaptación de la novela de Ernest William Hornung (1886-1921).

Pese a estas pocas concesiones se define —a través del repertorio de su compañía— como un intérprete de talante «artístico», incluyendo una nueva obra del repertorio de Zacconi: *El oscuro dominio*. Se trata de una obra que el futurista italiano Archita Valente escribió especialmente para su compatriota y que este exhibe en sus giras europeas como uno de sus títulos de éxito.

También como curiosidad podemos destacar uno de los estrenos de autor nacional contemporáneo más importantes de aquella gira, es *Los culpables*, del escritor y director del cine incipiente Adelardo Fernández Arias (1880-1951) cuyo seudónimo, *El duende de la colegiata*, lo hizo muy popular en aquel momento cuando escribía en el diario *La correspondencia de España*, cuya redacción se encontraba en la calle de la Colegiata.

Este mismo escritor, publica en *Heraldo de Madrid* una extensa entrevista al actor. En ella Morano repasa sus comienzos en el teatro, expone las razones que le impiden entrar en Madrid, revela su *miedo* a los viajes transatlánticos y anuncia una futura gira americana que no se celebró finalmente en las fechas previstas. También expone sus ideas sobre la dinámica teatral que aplica en su compañía:

Ya sabe usted el resto... Lara, la Comedia y... desde entonces libre, con mi compañía, por provincias; pero con mi compañía para poder yo hacer las comedias como yo las siento... Mi compañía está disciplinada militarmente, y ellos, ¡tan contentos!... ¡Pregúnteles!... Yo tengo fama de mal carácter, y créame que no lo tengo; lo que sucede es que en mi compañía se estudia, se ensaya, se trabaja como «debe ser», porque yo tengo una pasión exagerada por el teatro, que para mí es todo: la vida, la religión, la finalidad de mi existencia... Por eso en mi compañía ya saben mis actores que tienen que trabajar mucho, porque las comedias que yo represento con «los míos» ha de verlas el público bien presentadas, representadas bien, y como yo varío el cartel muchísimo, porque una de las cosas que a mí me molestan más es hacer muchas veces la misma obra... pues por eso hay que trabajar, y si no se tiene disciplina... [*El duende de la Colegiata* 1912: 2].

Pero la parte más interesante de la entrevista tiene que ver con el momento en el que Morano habla de su trabajo interpretativo, casi desde un punto de vista técnico. El actor realiza toda una exposición de su manera intuitiva de entender la interpretación como algo completamente vivo, lejos de las habituales repeticiones que suelen fijarse para las funciones diarias:

Esa es una de las razones que me alejan de Madrid... Yo no podría hacer la misma obra muchas noches... Me enerva, me excita, me disgusta, me aplana, me enloquece... ¡Ya ve usted! En una obra yo no hago una escena dos veces en el mismo sitio; por eso mis artistas ¡ya lo saben!... No se asombran cuando creen encontrarme en un sitio y me ven en el contrario... Yo no hago los mismos gestos ni los mismos ademanes nunca... Eso de a una frase determinada mover una silla o sentarse en un mueble... No, no... Yo hago la misma escena cada noche de una manera distinta, como se me ocurre en el momento que la estoy representando [*El duende de la Colegiata* 1912: 2].

Cuando se refiere a la dinámica de ensayos expone un *modus operandi* que combina la rígida estructura jerárquica de las compañías de la época con la habitual tendencia de los grandes divos a preparar por su cuenta los papeles protagónicos:

Verá usted... Yo, después de estudiar una obra que he de hacer, la leo personalmente a mi compañía, y cuando la leo, mis artistas se fijan en mí, porque yo marco todos los personajes con gestos, ademanes, voz, todo... Después de leer la obra, ellos estudian; pasan los papeles, y en la tablilla, a los tres o cuatro días, se pone una raya debajo del título de la obra. Esa raya quiere decir que yo voy a asistir al ensayo, y aquel día «pongo» la obra. Después dejo a ellos que ensayen, y vuelvo a ensayar yo tres o cuatro días antes del estreno, y ya no aparezco por los ensayos hasta el momento de la representación [*El duende de la Colegiata* 1912: 2].

Sobre su labor interpretativa, su proceso de trabajo —algo que distingue al actor «moderno»— a la pregunta del entrevistador sobre si estudia durante ese tiempo en soledad el personaje, Morano responde alejándose de prácticas artificiosas —antiguas ya entonces— como la de trabajar con el espejo. Morano afirma: «yo no he mirado nunca en el espejo el efecto de un gesto... ¡nada!... pienso en el personaje y cuando estoy representándolo hago lo que aquel señor haría en aquella ocasión, y lo hago; por eso no puedo hacer dos veces la misma escena igual, como antes le dije» [*El duende de la Colegiata* 1912: 2].

La gira continúa en 1913, encadenando ciudades: Zaragoza, Albacete, Cartagena, Alicante, Bilbao, Logroño, Calahorra, Burgos y Haro. Entre los títulos que añade a su repertorio están *Nena Teruel*, de los hermanos Álvarez Quintero; *Los muñecos* [*Les marionnettes*], de Pierre Wolff (1865-1944) o *Envejecer*, del dramaturgo portugués Marcelo Mesquita (1856-1919).

Terminada la gira como cada final de temporada se abre la habitual polémica sobre el futuro del teatro Español, de nuevo con la empresa Madrazo como propietaria de la concesión. Vuelven a aparecer peticiones por parte de la prensa para que Morano sea incluido en la compañía e incluso aparecen comentarios que solicitan la contratación de su compañía en pleno.

Y es que la concesión del teatro Español se convierte, esta vez en mayor medida, en un culebrón de noticias ante la imposibilidad de juntar a los mejores actores del momento como se requiere desde el Consistorio. La empresa Madrazo bajo la presión

de la Comisión de espectáculos del Ayuntamiento de Madrid, presenta dos listas: una encabezada por Matilde Moreno y la otra por Morano —que incluye prácticamente toda su compañía— y por la que comienza una disputa que se extiende durante semanas en el Consistorio. Morano que incluso ha hecho pública la lista de su compañía no puede esperar y desecha la posibilidad ante el peligro de perder la gira del resto del año.

Vuelve a los viajes continuos: en septiembre de 1913 comienza en Cádiz, y continúa en Jerez, Sanlúcar, Valencia, Murcia, Alicante y Zaragoza, donde finaliza en marzo de 1914. Aprovecha para sumar títulos de prestigio como *Primavera en otoño*, y *La sombra del padre*, dos obras de Martínez Sierra; o un éxito más del prestigioso Zacconi: *La llamarada* [*La Flambée*], de Henry Hubert Alexandre Kistemaekers (1872-1938), donde interpreta el mismo personaje que el actor italiano: Pedro Felt. También estrena uno de los éxitos europeos del momento: *El perfecto amor*, de Roberto Bracco.

Los lamentos por la escasez de primeras figuras relevantes en Madrid continúan. Alejandro Pérez Lugín expone la situación en unas líneas: «Sobre los cómicos buenos pesa una maldición; una incomprensible sentencia de destierro los aleja de Madrid, y al mismo tiempo que a ellos, nos castiga a nosotros. Morano, el mejor actor español, desterrado; Tallaví, desterrado; Ortas, desterrado; La Isaura, desterrada; las hermanas Suárez, peor; la Zarzuela, hizo bien en arder⁷ [Pérez Lugín 1915: 1]

Además este final de gira en Zaragoza se anuncia como la despedida de Morano de los teatros españoles. Después debe marchar hacia Barcelona donde embarcará junto a su compañía hacia América: un destino inevitable por motivos económicos para las compañías españolas del momento.

Por esas fechas fallece la actriz María Palau. En una misiva fechada el 14 de marzo —conservada en el Museo del Nacional del Teatro de Almagro—, escrita a bordo del barco Infanta Isabel que le conduce a Argentina, Francisco da el pésame a Ceferino Palencia; su querido amigo y anfitrión en el oficio teatral. Aquellos que fueron referencia en su carrera están comenzando a desaparecer tras perder su lugar en la profesión con la crueldad habitual con la que suceden estas cosas.

Tras un sufrido viaje trasatlántico, el 11 de abril de 1914 la compañía debuta en el teatro Victoria de Buenos Aires. Morano lleva en esta formación de primera actriz a

⁷ Se refiere al incendio que sufrió el teatro de la Zarzuela de Madrid el 9 de noviembre de 1909, dejando el edificio reducido a escombros.

Amparo Fernández Villegas y actores como Pascuala Mesa, Emilio Portes o Gaspar Campos.

En el repertorio que anuncia aparecen títulos nacionales como el estreno de la obra *La Tizona*, de Enrique López de Alarcón y Ramón de Godoy (1867-1917); *La hiedra*, de Eduardo Marquina; *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara; o *Don Juan de Carillana*, de Jacinto Grau.

Las obras extranjeras que anuncia son sus títulos habituales de gira: *La llamarada*, *Los muñecos*, *El oscuro dominio*, *Otelo*, *Envejecer* o *Papa Lebonnard*; junto a estrenos como *La indagatoria* [*L'enquête*], de *Georges Henriot* —seudónimo del escritor Georges-Henri Roger (1860-1946)—; *El negocio es el negocio*, de Octave Mirbeau (1848-1917); y *Las palabras quedan*, de Paul-Ernest Hervieu (1857-1915).

El diario *El País* reproduce, durante la estancia del actor en Argentina, una de las críticas que el *Diario Español* de Buenos Aires publica sobre el debut de Morano. En ella se expone el riesgo que el actor corría con la pieza elegida para su debut: *Papa Lebonard*. El recuerdo que el italiano Novelli dejó con la misma obra parecía insuperable y sin embargo «desde que *Papa Lebonard* apareció en escena, se hizo ver que no había lucha ni esfuerzos que estimular, pues el éxito se imponía con tanta espontaneidad y sencillez como el ejercicio de las más íntimas y naturales facultades. Tan es así que el actor se eclipsaba por completo para dejar simplemente ver al hombre y la escena sin violencias de la imaginación, aparecía como un cuadro de la vida real, conmovedor y punzante que nos fuera dado contemplar como testigos presenciales. Porque la naturalidad de Morano refluía a todos los suyos como condición esencial de su enseñanza y disciplina» [Anónimo 1914a: 4].

Tras el siguiente título que presenta el actor madrileño, *La llamarada* el mismo diario vuelve a ensalzar su figura, y destaca las condiciones técnicas del actor y rindiéndose ante la versatilidad de su arte. El crítico bonaerense no duda en afirmar que «no hay ningún actor en España y pocos en el extranjero, que puedan abarcar el género cómico, el dramático y el trágico: hacer un galán y un característico, y siempre compenetrándose en el personaje que interpreta, con una naturalidad y una realidad asombrosa» [Anónimo 1914a: 4].

Pero el estreno más relevante de la estancia en Argentina —y para el teatro español en esa década— es la leyenda romántica en verso *La Tizona*, de López Alarcón y Godoy; obra que tras el éxito en Argentina constituirá todo un acontecimiento en Madrid cuando la presente el mismo Morano, poco después, como veremos.

En Buenos Aires títulos como *Traidor inconfeso y mártir* o *La vida es sueño* le proporcionan comentarios muy positivos en la prensa local y comparaciones inevitables con los míticos Calvo y Vico que representaron aquellos clásicos, décadas atrás, en la capital rioplatense. Así leemos en la prensa de la capital argentina de aquellos días comentarios como «desde los buenos tiempos de Antonio Vico no hemos tenido un actor que abarque todos los géneros, y en todos ellos está admirable» o «el actor celebradísimo nos recordaba por la nitidez de su dicción castellana al inolvidable Calvo, que decía los versos como nadie» [Anónimo 1914b: 5].

La compañía tras la estancia en Argentina llega a Cádiz el 27 de noviembre. El viaje del actor, tantas veces aplazado, se ha completado para sorpresa de algunos. Para sus más allegados resulta extraño incluso que tuviera lugar dado el carácter del protagonista y su público temor a las travesías marítimas:

Recuerdo que cuando ya estaba en Barcelona para embarcar, en el vestíbulo del teatro de la Princesa, en noche de estreno, me decía un actor notable con el que hablaba yo del viaje de Paco Morano —yo no le he visto todavía embarcado. Y yo, que le conozco bien, asentí a lo que decía mi amigo, pensando que no hubiera sido del todo imposible, ni mucho menos, volverle a ver al día siguiente por la noche en Lion d'Or. Mas me parecía tan extraño que Morano se hubiera decidido a pasar el charco, que hasta que no llegó a Madrid la noticia de que el trasatlántico Infanta Isabel había salido de Barcelona conduciendo a bordo a Paco Morano, todas las noches pasaba por delante del Lion con la esperanza de verle tomando café detrás de los cristales. Hasta tal punto nos parecía extraordinario el viaje de Morano a América. [Anónimo 1914c: 3].

Entre las muchas cosas que se comentarán de su gira por Buenos Aires, él mismo relatará, años después, en 1925 una anécdota ocurrida en un teatro de la capital argentina. La historia es una variante de otra: una conocida regañina a un espectador que leía la prensa durante una representación:

Hace mucho tiempo, encontrándome yo en Buenos Aires, los actores de mi compañía comentaban cuando llegué al ensayo que un espectador de butacas la noche anterior no había hecho más que leer un periódico, sin prestar atención al espectáculo. Entonces yo les recordé que una vez en Madrid un caballero correctamente vestido de frac, que ocupaba una platea, leía durante la representación un enorme periódico; aquello no se acababa nunca. Empezado el tercer acto el caballero seguía leyendo, siendo muchas las

personas que le miraban ya con curiosidad. Ante aquel alarde de grosería me adelanté a la batería, y dije: —Mientras ese señor no deje la lectura no puede continuar la representación. El público se puso de mi parte, y el caballero hubo de abandonar el palco, avergonzado y confuso. Justo castigo a su grosería y a su falta de educación. Al acabar de contar esto a mis compañeros —nos dice Morano— un joven actor de la compañía se adelanta y me dice con voz temblorosa: —don Francisco, el caballero del periódico era mi padre [El del telar 1925:1]

Tras el regreso la nueva gira no tarda en comenzar y en enero de 1915 ya se encuentra en el teatro Principal de Zaragoza, donde presenta con gran éxito *La Tizona* —que ya ha comenzado a crear una gran expectación entre círculos literarios y escénicos— y títulos como *La garra*, de Linares Rivas o *Los semidioses*, de Federico Oliver.

Es en Zaragoza donde Morano estrena *El intérprete de Hamlet*, de Felipe Sassone (1844-1959), el cual no duda en escribir que el actor «me hizo “gente” estrenando, sin recomendación de nadie», refiriéndose a su bautismo como autor [Sassone 1931: 363]. Fue aquel un día agri dulce como señala el propio autor, ya que aquel mismo día moría su esposa; tendrá que esperar al estreno en Madrid para disfrutarlo plenamente.

En Madrid los rumores que aparecen en la prensa ya sitúan al actor en el teatro de la Princesa en octubre; aunque entre tanto el actor continúa con sus compromisos de gira: en febrero está en Logroño, donde estrena *La otra vida*, de José López Pinillos (1875-1922). En marzo en San Sebastián presenta *El cardenal*, de Louis N. Parker (1852-1944) [Fig. 74] y la obra *Entre llamas*, de Jacinto Grau que obtiene una acogida fría y negativa; tanto que tras el fracaso el autor y el actor no consiguen entenderse y la obra no se vuelve a representar.

En abril comienza una temporada en Barcelona en el teatro Romea, donde su trabajo siempre resulta muy apreciado. La prensa local le tiene en alta estima «y es que, d'entre'ls actors castellans contemporanis, es tal vegada en Morano'l més fort y'l que tracta'ls més concienzosa, estudiantlos y componentlos en conjunt y en detall» [Anónimo 1915a: 10]

Entre los estrenos que realiza durante estos meses podemos destacar *La espuma del champagne*, de Linares Rivas o *El collar de estrellas*, de Benavente.

La cantidad de títulos que aparecen en la oferta del Romea, desde el 3 de abril que debuta la compañía hasta el 30 de mayo que se despide, es —incluso para la habitual dinámica del actor— realmente impresionante. Un estudio que he realizado de la cartelera del periódico *La Vanguardia*, nos da una idea de la forma de trabajo de este tipo de compañías de repertorio. En su estancia de menos de dos meses ofrece las siguientes obras: *Los semidioses*, *Amor salvaje*, *La llamarada*, *Francfort*, *El chiquillo*, *Traidor*, *inconfeso y mártir*, *El nido ajeno*, *El cardenal*, *Jorge Sullivan*, *Los monigotes*, *El collar de estrellas*, *Tortosa y Soler*, *La fierecilla domada*, *La espuma del champagne*, *La castellana*, *La vida es sueño*, *La praviata*, *Los intereses creados*, *Señora ama*, *Papá Lebonnard*, *Los muñecos*, *El alcalde de Zalamea*, *Otelo*, *La Tizona* y un éxito de décadas anteriores como *La calle de la Montera*, de Narciso Serra (1830-1877). A estos habría que sumar los géneros breves —sainetes, entremeses y juguetes cómicos— entre los que representa *El miserable puchero*, *La zancadilla*, *El contrabando*, *El discípulo aprovechado*, *Un milagro de San Antonio* o *Los abuelitos*, entre otros.

Con *La Tizona* termina la temporada en la capital catalana, de donde sale para ofrecer dos pequeñas temporadas hacia Lérida y Tarrassa, donde termina a mediados de julio.

Durante esas fechas rechaza la oferta de Federico Oliver para incorporarse en otoño a la compañía que encabezará la próxima temporada Carmen Cobeña en el teatro Español. La negativa tiene que ver con la confirmación de un rumor que ha aparecido en prensa madrileña desde hace meses y que, por fin se concretará: Morano hará temporada en la Princesa.

II.1.4.3. De nuevo en Madrid: la consagración

Tiene 39 años y un compromiso: entrará en Madrid con su compañía en el teatro de la Princesa —«el teatro de provincias más próximo a Madrid», como se decía entonces— hasta el regreso de la compañía Guerrero-Mendoza. La temporada anunciada en Madrid es saludada con grandes esperanzas tras años de frivolidades en la cartelera, ya que reunirá a grandes artistas apartados de la mediocridad habitual de los escenarios madrileños: Morano en *La Princesa*, Tallaví en *el Infanta Isabel*, Miguel Muñoz en *el Gran Teatro* y García Ortega en la reconstruida *Zarzuela*.

El problema de raíz continúa y aunque esta temporada parece distinta, el género cómico es de nuevo lo dominante en la escena madrileña. Los problemas son los mismos pese al esfuerzo de algunos: los teatros siguen regidos por empresarios de

paredes sin demasiados escrúpulos artísticos. Se reprocha por ejemplo que actores de prestigio como Ricardo Simó-Raso y Juan Bonafé cultiven, con sus respectivas compañías, sólo el género cómico —se cuestiona que su trabajo sea vocacional— mientras que Morano y Tallaví se ven obligados a pasar la mayor parte de su carrera en una continua gira. Como afirma *La Correspondencia de España* «Seguramente los cuatro desearían hacer arte, y hacerlo ante el público madrileño. ¿Pero donde?... En medio de la Puerta del Sol o en el cine de Embajadores no puede ser» [*Ignotus* 1915: 5].

Pero Morano [Fig. 75] recala por fin en Madrid, ciudad de la que ha estado ausente desde 1911. Y vuelve con su propia compañía. Su campaña será calificada como «veladas del arte» por la prensa dado el prestigio del actor y las obras que presentará. La lista de compañía que se anuncia repite nombres conocidos entre los que destaca de nuevo Amparo Fernández Villegas (que aparece junto al actor caricaturizada en la prensa) como primera actriz [Fig. 76] y un jovencísimo Rafael Rivelles (1897-1971), un actor destinado a ser una figura de la escena y del cine en futuras décadas. Anuncia sus títulos habituales en los últimos años. Algunos estrenados y probados ante el público en Argentina y por provincias, de diversas épocas. Contemporáneos como *El negocio es el negocio*, de Octavio Mirbeau; *La Tizona*; *El intérprete de Hamlet*, de Felipe Sassone; *El cardenal*; *El obscuro dominio*; o *La llamarada*, entre otros. Y también clásicos como *El mercader de Venecia*, *Hamlet*, *La fierecilla domada*, *Otelo*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* o *El zapatero y el rey*.

La inauguración se produce el 10 de septiembre con la reposición de *Señora ama*, un título que, recordemos, ya presentó el actor en 1908 y 1911 con éxito en la capital. Tras el estreno a los lamentos sobre la falta de oportunidades para ver a Morano en la capital se suman las alabanzas a Benavente.

En un momento en el que los éxitos se relacionan con las particulares creaciones que los actores hacen con los tipos, el trabajo de Morano con el personaje de Feliciano, ya convertido antes en un referente, se comentará ahora durante muchos más años. El actor, que aparece dibujado en prensa, se encuentra en un periodo culminante como lo atestiguan algunos comentarios [Fig. 77]:

Ha llegado Morano a la plenitud de sus facultades y al completo dominio de su arte. Su naturalidad es sorprendente. En la manera de decir, justo; en el ademán, sobrio; en el gesto, admirable; en todo, la perfecta expresión de la verdad. En pocos actores ha encontrado la naturalidad interprete tan acertado. De quien así reproduce y siente la

verdad, debe decirse que es un eminente actor; Morano, en efecto, ha llegado a la cumbre [L.R. 1915: 3].

Su relación con Benavente se ha reforzado a lo largo de los años y los estrenos, y el escritor confía algunas de sus obras en exclusiva para el actor. Morano es además una figura pública que genera un gran interés que excede lo profesional. En una extensa entrevista para la revista *La Esfera* —en la que aparecen fotos del actor en familia con su mujer y sus cinco hijos: Marcial, Federico Luis, Sofía y Ángela [Fig. 78]— expone las razones por las que prefiere al autor madrileño de entre todos los que va a presentar en Madrid esta temporada. Para el actor Benavente «es más agradecido porque es más humano, más real; le cuesta menos trabajo al actor meter al público en situación... Allí los personajes visten como ellos, y lo que ocurre en la escena puede ocurrir o estar ocurriendo en cualquier hogar de los espectadores» [*El caballero audaz* 1915: 27]

A partir de la noche de la inauguración, como es habitual en sus estancias madrileñas, comienza a encadenar títulos y las opiniones que aparecen en la prensa comienzan a coincidir en el acierto en la variedad de títulos y géneros. Representa el 11, *Traidor inconfeso y mártir*. Con el precedente de la obra de Benavente, el trabajo del actor sorprende que porque «son dos personajes de tan opuesta factura dramática que parece difícil que un mismo actor pueda destacarse y triunfar en ambos. Sin embargo, mediando pocas horas entre uno y otro momento, hemos visto a Francisco Morano arrancar interpretando aquellos dos papeles el entusiasmo del público y llenar el teatro de una concurrencia devota y constante que habrá de mantener briosamente la temporada» [A.M. 1915: 3].

Tras la obra de Zorrilla, —en la que se presenta a Rafael Rivelles en Madrid— les toca el turno a algunas de las traducciones que tantas satisfacciones le han proporcionado en provincias. La primera que presenta es *Papá Lebonnard* que obtiene comentarios elogiosos; aunque lo extraordinario para el crítico Zeda vuelve a tener que ver con la comparación entre trabajos; con la versatilidad del actor y su talento para la caracterización. Morano es un actor de su tiempo, no de aquellos que «para conseguir tan gran victoria, ha menester de efectismos y exageraciones. En su declamación, mejor dicho, en su interpretación de la vida, no hay la más leve sombra de afectación; no hay estridencias, ni abultamiento o hinchazón de pasiones, ni dislocaciones de la sensibilidad. Morano no representa sus papeles: los vive. Su musa es la verdad, compañera inseparable de la belleza» [Zeda 1915a: 1].

Sin embargo otras obras extranjeras, también representadas en provincias, no obtienen reacciones tan unánimes. *Los muñecos* es ignorada o desdeñada; *El negocio es el negocio* genera una viva polémica en cuanto a su calidad literaria, que obtiene juicios diversos, aunque el trabajo del actor es aplaudido unánimemente y se sitúa muy por encima de la obra presentada [Fig. 79].

Su manera de abordar el personaje sorprende por la variedad de momentos diferentes que interpreta, como en «los momentos grotescos de los tratos mercantiles, en aquellos en que, arrojando la máscara de la cortesía, se presenta avasallador y brutal; en los otros en que el dolor vence su resistencia de energúmeno, y cuando alcanza a mostrarnos su ruina fisiológica, aquel desmoronamiento total del hombre-cumbre, Morano nos deja la impresión gozosa de que en España contamos todavía con dignos representantes del glorioso pasado de nuestra escena» [J.M.M. 1915: 7]

La «comedia de polichinelas» de Benavente *Los intereses creados* representa un reto en una ciudad, que la ha visto representada tantas veces. Pero su particular Crispín, papel reservado siempre al primer actor de la compañía, logra convencer a los aficionados.

La loca de la casa, de Galdós, una obra conocida y habitual en el repertorio de muchas compañías sorprende por la lectura naturalista de su interpretación. El trabajo del actor vuelve a brillar por su propuesta en el personaje de Pepet, que aparece con un tono más naturalista respecto a propuestas anteriores. En el *Heraldo de Madrid* leemos que de los actores actuales a quienes han visto interpretar el Pepet de *La loca de la casa*, «ninguno como Morano lo ha encarnado con mayor fidelidad, y ninguno como él se ha posesionado tanto, no ya de la figura y del ademán, sino del alma, de la psicología, de lo íntimo, en fin, del personaje, que si es un monstruo y fiera y salvaje exteriormente, tiene un alma de niño, un alma tierna y candorosa, que surge como por encanto al llegar a él la noticia de que va a ser padre» [Anónimo 1915b: 1].

Dos títulos clásicos ya presentados en Madrid: *El alcalde de Zalamea* [Fig. 80], y *La vida es sueño*, vuelven a convencer. Su interpretación de Segismundo llega a apasionar a algunos críticos como Zeda de manera contundente. Sin embargo algunos no consienten esta incursión en los clásicos del actor «naturalista»:

Interprete Morano obras de los géneros de las dos citadas, como son casi todas las de su repertorio, y triunfará siempre, puesto que es un gran actor realista; pero déjese de producciones como *La vida es sueño*, cuyos versos requieren indispensablemente el

lirismo que no siente el admirado actor, y que, por tanto, dichas como si empresa estuviesen escritas, no pueden convencer a nadie que tenga mediano gusto artístico [A 1915b: 3]

Es en *El centenario*, otra obra de repertorio casi obligado de los hermanos Álvarez Quintero donde su trabajo de transformación y caracterización logra un mayor reconocimiento seguramente por la espectacular diferencia fisiológica entre el conocido actor y el personaje representado: un anciano. Su transformación no es sólo relativa a su apariencia y leemos que «la voz potente del insigne actor desapareció ayer, sustituyéndola una vocecilla resquebrajada, que causaba la más completa ilusión de que estábamos ante un ancianito centenario. Una maravilla» [A. 1915b: 3].

Este tipo de recursos de caracterización, ya empleados por el actor al principio de su carrera en obras como *La huelga de los herreros* son todavía una manera efectiva de exhibir su variado arte interpretativo; aunque en pocos años, en pleno auge del naturalismo —entendido de una manera mucho menos artificiosa—, resultarán imposibles de repetir. Zeda, un crítico ahora parcial, manifiesta su entusiasmo:

Transformar de tal suerte lo real en lo fingido, olvidarse de la vida propia para vivir la vida momentánea de la escena, ese es el secreto del arte grande; secreto que sólo poseen los más excelsos comediantes. Entre ellos está Morano. Superior a él, yo lo declaro convencido, no conozco a ninguno [Zeda 1915b: 1].

La siguiente obra presentada el uno de octubre es el estreno de un drama pasional de Felipe Sassone: *El intérprete de Hamlet*, donde el trabajo del actor se comenta como parte esencial del éxito desde todas las tribunas. Manuel Bueno no duda en calificar al actor como uno «de la exigua minoría de los que pueden hombrearse con las más altas representaciones escénicas del extranjero» [Bueno 1915a: 2].

El comentario se convierte en recurrente: las capacidades y voluntades de Morano han aportado a la obra de Sassone un valor añadido definitivo. Los elogios a su técnica y a su manera singular de abordar los personajes comienzan a ser habituales en cada comentario y su fama como actor comprometido con los nuevos dramaturgos se acrecienta.

Como he afirmado la competencia entre los teatros se concentra esta temporada. Esto ocurre de una manera intensa alrededor de Morano [Fig. 81] y un actor, que fue

compañero suyo en sus inicios en el teatro de la Comedia: José Tallaví. Desde principios de mes aparecen comentarios al respecto en la prensa que recogen la división entre aficionados como el de Mariano de Cavia (1855-1920), que resume lo que ocurría en Madrid en aquellos días: «Y si la actualidad histriónica te interesa —¡no hay escape!— por fuerza has de pertenecer al sector de Morano o al sector de Tallaví [Cavia 1915: 1]

Y por fin llega el momento de la obra por excelencia que mide, como ninguna otra la capacidad de un actor: *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Como señalamos el actor ya estrenó el título en Bilbao en 1912, aunque ahora es distinto; se presenta el viernes 8 de octubre en uno de los escenarios más importantes de Madrid. Aunque con matices de todo tipo la crítica, exceptuando algunas opiniones extremas que comentaré más adelante, aprecia su trabajo. Aunque se aprecia también como director de escena, los comentarios se centran en su labor interpretativa.

El recurso de la comparación con otros intérpretes, como suele ser habitual cuando se representan títulos de esta importancia, encabeza algunas crónicas. Sin embargo plumas como la de *Polinomio*, entienden que tras el buen número de intérpretes que lo han encarnado «su labor no desmereció, ni muchísimo menos, de la de sus predecesores en la interpretación del príncipe dinamarqués» [*Polinomio* 1915b: 3]. Esta opinión, bastante extendida, es elocuente si tenemos en cuenta por ejemplo que su máximo rival escénico del momento, Tallaví, ha representado recientemente la tragedia del príncipe danés en el Español.

En pleno auge «naturalista» y con la necesidad —por parte de la crítica— de comprender a los personajes desde el punto de vista de la psicología, el *Hamlet* que interpreta Morano se analiza sobre todo a partir de este punto de vista. También hay que tener en cuenta las conclusiones literarias que cada uno de los críticos maneja de la tragedia shakesperiana, ya que estas se contrastan con la propuesta del actor, más cerca de una interpretación naturalista que de la habitual apuesta declamatoria de anteriores intérpretes. Es una opción distinta que se aprecia sin llegar a censurar de que su Hamlet «fuera enérgico y voluntarioso, contradiciendo la concepción de sus vacilaciones, de sus continuos fracasos en todos los intentos de resolución, de su vida inerte, sometida a los vaivenes del destino. ¿Se equivocaba el actor anoche? Nosotros no nos atreveríamos a decirlo» [J.A 1915: 7].

Sin embargo otros opinan que el verdadero impedimento de Morano es su físico. Su dificultad para conmover al auditorio tiene que ver con su rudeza, ya que «no nos

convenció ni por la manera de decir, ni por la expresión, ni aun por la figura» [A. 1915d: 3]. Un crítico de gran vinculación con lo escénico como *Miquis* apunta a un exceso de inmediatez y a una abundancia de energía —habitual en casi todos los intérpretes— que según su opinión resta dimensión filosófica al famoso personaje creado por el bardo inglés [*Miquis* 1915: 20].

La herencia literaria y los ideales mandan. Enrique Estévez Ortega lo define años más tarde: «Así, por muy bien que un Morano, por ejemplo, represente *Hamlet*, no podrá nunca identificarse, confundirse con el papel. La voz gruesa y áspera, los ademanes, el tipo recio del actor español no podrán rimar nunca con la principesca creación shakesperiana» [Estévez-Ortega 1928: 149].

Pero con seguridad la opinión mas determinante —y lesiva— para Morano es la del periodista y escritor Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), que dedica a su *Hamlet* tres amplios artículos publicados en la revista *España* —los días 8, 21 y 28 de octubre—que merecen consideración aparte. En ellos, el escritor asturiano «crucifica» al actor desde todos los puntos de vista posibles. Si bien en el primer artículo critica de manera despiadada sus cualidades físicas, censura su voz, desprecia su capacidad dramática y lo tilda de actor mediocre, en el segundo define lo que entiende por actor perfecto y se esfuerza por calificarlo como un actor poco serio. En el tercero continúa su campaña contra Morano: se ceba con los aspectos relativos todas a las intervenciones textuales —los aspectos, digamos, «morcilleros» y dramatúrgicos de las versiones que representa el actor— para terminar con un párrafo elocuente respecto a sus propias intenciones al escribir una crítica tan prolija y despiadada.

Para concluir con el Sr. Morano. No se piense que me gozo en una delectación de ensañamiento respecto de este actor, a quien no conozco, ni a él puedo referirme en otro sentido que el meramente artístico. Si le he prestado atención tan dilatada, es por considerar que, dentro del arte escénico, el Sr. Morano encarna, con peligrosa brillantez, viciosas maneras artísticas, cuyo dañoso influjo no se encierra tan sólo en el ámbito del teatro, sino que irradia y contamina, esterilizándolas, a otras manifestaciones de arte y aun a otras zonas de la vida, sobre todo a causa del carácter español, tan propenso al ademán enfático, la mueca superflua y el grito vano [Pérez de Ayala 1915c: 9].

Una refundición de los dos primeros artículos titulada *El actor Morano*, aparece posteriormente en una recopilación de los escritos de Pérez de Ayala sobre teatro, que el

autor denomina *Las máscaras*. El libro es editado en 1919, y reeditado varias veces a lo largo del siglo XX incluso en edición de bolsillo. Un actor de importancia artística e intelectual como Fernando Fernán Gómez citó en varias intervenciones públicas (conferencias, entrevistas) el artículo de Pérez de Ayala como muestra de la importancia que los actores tenían en la época; aunque parece desconocer que a lo editado en *Las máscaras*, le faltan algunos párrafos y que su extensión es muy superior. La primera vez que habla de ello es en la revista *Primer acto*.

Hace cuarenta años, por parte de la crítica —quizás erróneamente— no se daba ninguna importancia a la puesta en escena y se daba más importancia o, cuando menos, la misma al actor que al autor. Esto quizá fuera injusto, pero creaba un clima de supervalorización del actor. Ramón Pérez de Ayala, quizá nuestro más agudo crítico teatral (en España), para decir que no le gustaba el actor Francisco Morano escribió un ensayo de doce páginas [Fernán Gómez 1960: 4].

Y es que *Hamlet* ha sido siempre una ambición legítima pero peligrosa de los actores. Según buena parte de la crítica literaria, para los actores españoles se antoja un papel casi imposible. El atípico dramaturgo anarquista José Folá Igúrbide (18¿?-1918), en el ya mencionado libro en el que desarrolla su concepto sobre el arte escénico *El actor*, comenta años después la imposibilidad de representar el personaje.

Ni Tallaví ni el propio Paco Morano, en su bizarra tentativa de «vivir» el Hamlet, han podido realizar el alto fin de incorporar a nuestra escena aquella vida superior de Cualidad⁸ [Folá 1917: 132].

Pero las opiniones alrededor del teatro son parte de la profesión y Morano sigue adelante. La temporada avanza. Tras *Hamlet* se repone un éxito de pasadas campañas: *Tortosa y Soler* —se representa en la función de tarde del día 10 de octubre—, obra anunciada como un respiro cómico para la compañía entre tanto drama y tanta tragedia. Ese mismo día en la función de noche se representa *El cardenal*, obra que la compañía estrenó en marzo en San Sebastián, y que el actor José Tallaví acaba de presentar en el teatro Infanta Isabel [Fig. 82]. La comparación entre los dos intérpretes es inevitable y se establecen las diferencias: «Digamos, si acaso que en el director del teatro de la

⁸ Mayúscula en el original

Princesa hemos de registrar un deseo de aproximación histórica correctora del propio autor, mientras que Tallaví, perspicaz con el modesto carácter melodramático de la obra, no intentó desvirtuarla un instante con la captura de unas verdades desdeñadas de antemano por el propio autor» [J.A. 1915:3].

La competencia ya comentada que se ha establecido entre ambos cómicos genera mucha tinta. Para algunos la comparación no ha lugar; no es un procedimiento digno ni elegante para establecer un juicio crítico sobre el trabajo de los dos actores. Es posible encontrar virtudes en ambos sin caer en un debate fácil y más cercano al chismorreio que al análisis. Sin embargo para otros la situación genera uno de los momentos más excitantes de la temporada.

La realidad es que cada uno de los actores ha desarrollado el personaje de manera personal: «Tallaví sometido a la más rigurosa ortodoxia, atiéndese estrictamente al texto y hace un don Juan de Médicis, como un San Juan de la Cruz, en continuo arrobamiento místico, apenas conturbado por un fugaz relámpago de humanidad, fogoso y resplandeciente. La exegésis de Morano, a guisa de protestante, inquiere al través de la letra, el espíritu psicológico del personaje dentro de su ambiente y evoca algunos de los rasgos de la figura de Juan de Médicis y de su alma pagana en vaso cristiano» [Laserna 1915b: 2].

Como era de esperar dada la rivalidad, se establecen dos bandos de espectadores. La situación recuerda a los tiempos de Vico y Calvo, y si bien existe una tensión entre los partidarios de uno u otro actor el enfrentamiento alimenta la expectación y genera una inusual atención por parte de la prensa, sorprendida ante la actitud de los espectadores: «Bandos he dicho, y en efecto, en dos bandos se dividió el público que asistió al estreno de *El cardenal*, por Tallaví, y esos dos bandos acudieron anoche a presenciar la primera representación de la obra en el teatro de la Princesa» [Anónimo 1915c: 2].

La situación es objeto de chistes y comentarios jocosos como el que aparece días después en el semanario satírico madrileño *El mentidero*, afirmando que «Continúa latente la lucha entre partidarios de Morano y Tallaví. Anoche, varios tallavistas se liaron a golpes con otros moranistas, haciéndose con este motivo varios cardenales. [Anónimo 1915d: 12].

Así Madrid, con una realidad escénica empobrecida, con los teatros ocupados en piezas cómicas o musicales sin ningún interés artístico, se ve envuelta en una pugna singular entre dos artistas de gran personalidad que ofrecen un repertorio cuidado y de

calidad. En definitiva como muchos afirman, lo que ocurre en la ciudad repercute sin duda al el enriquecimiento general.

Hamlet aunque estrenada con anterioridad será también motivo de una discusión parecida, y cada vez más opiniones se suman a la opinión general que induce a pensar más en los aspectos beneficiosos de esta situación que en la lucha por la supremacía escénica de uno de los comediantes. No hay realmente trono que conquistar.

Al final el humor siempre presente en la vida española, ilustra mediante anécdotas y comentarios lo absurdo de las situaciones que se plantean entre adversarios.

Dispuestos como estamos a llevarlas a todas partes, no nos contentamos con ser liberales o conservadores, de Joselito o de Belmonte, y, en Madrid, nos hemos hecho moranistas y tallavistas. ¡Así, como suena!... Los dos grandes actores han coincidido en su presentación y en algunas obras, y de ahí que ya tengamos un motivo más para discutir y pelearnos mientras tomamos café. Pongan ustedes a estas discusiones todo el ardor y el empuje que siempre mostramos por las cosas que debían sernos indiferentes y calcularán lo que es un encuentro entre partidarios de uno y otro actor. —¡Maldito sea! Los alientos de Morano cuando se enfada no los tiene Tallaví. —¿Que no? Yo le he visto enfadado y metía miedo. —¿En que obra? —En la calle, con uno que le había metido el codo por la boca del estómago. Otras veces es un tallavista el que llega al café y se deja caer sobre el diván, como si volviera a pie desde la Manchuria. Su rostro está pálido, su voz entrecortada y, en general, tiene el aspecto del que acaba de cometer un crimen o ha recibido la visita del recaudador de cédulas. —Jiménez, ¿qué es eso? ¿Ha estado usted a punto de ser atropellado? —¡Estupendo! Vengo de ver a Tallaví morir en escena y traigo de punta hasta los pelos de la nariz. ¡A ver! Una taza de tila cargadita [Bonnat 1915: 9].

El desarrollo de la ambiciosa temporada continúa. El estreno de *La vara de nardos*, de Gonzalo Cantó (1859-1931) y Nicanor Rodríguez de Celis —tiene lugar el 14 de octubre—, pasa sin pena ni gloria. Al día siguiente el 15 de octubre Morano presenta *La llamada*, otra de sus obras habituales por provincias que constituye un nuevo éxito; y aunque toda la crítica recuerda insistentemente la anterior representación de la obra hecha por Zacconi, el actor madrileño sale sin embargo airoso y reforzado tras su presentación.

El 21 de octubre presenta una de las obras importantes de esta temporada. El drama histórico en verso *La Tizona* que viene precedido como he dicho, de una gran expectación motivada por los comentarios que produjo en Argentina y por provincias

[Fig. 83]. No hay que olvidar que se trata de un drama que Morano incluye en su repertorio en un momento en el que el riesgo de las compañías —a la hora de ofrecer títulos— se trata de reducir al mínimo. Otros actores que lo leyeron lo rechazaron con el argumento de sus dificultades interpretativas o porque pertenecía a un tipo de teatro, el poético que estaba llamado a desaparecer en aquellos tiempos de predominancia del naturalismo. El cómico genera admiración ya que pese a todas las dificultades, incluso las relativas a la resistencia física, Morano «puso cima a la empresa con el soberano aliento y la espiritual energía del personaje hecho carne, verbo y acción» [Laserna 1915c: 1].

El éxito de la obra es contundente. La demanda del público llega a ser tan insistente que obliga a suspender representaciones anunciadas del *Tenorio* a finales de octubre para incluir más funciones de la obra de Alarcón y Godoy. El entusiasmo del público parece presagiar que el título será un nuevo drama nacional de referencia. Se multiplican los homenajes a los autores que se ven sorprendidos por una creciente ola de admiración y fama literaria con pocos precedentes en su teatro contemporáneo.

La temporada está finalizando y llega el día del beneficio de Amparo Villegas, el 28 de octubre. Se representa *La fierecilla domada*, de Shakespeare que afianza la figura de los primeros actores [Fig. 84].

A estas alturas comienza a destacarse además la labor social y cultural que la compañía realiza, y podemos leer comentarios que señalan que «la campaña teatral de Morano y la Fernández Villegas en la Princesa es de las que honran y ennoblecen al teatro, educando el gusto, haciendo arte verdadero» [Anónimo 1915e: 1]. Sin embargo, desde estos teatros tan alejados de la población media, la tarea no conseguirá apenas resultados efectivos en la población. La cultura media de la sociedad madrileña, incluso de su burguesía, está muy lejos todavía de una ilustración básica.

Como es costumbre, el teatro programa las inevitables representaciones del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla en las fechas habituales —intercala, como hemos señalado, algunas funciones de *La Tizona*— y el beneficio de Morano. En él, el actor interpreta dos obras de Benavente en las que encarna dos tipos completamente distintos. Se trata de *Los malhechores del bien* y *El nido ajeno* obra, esta última, que días antes la compañía ha representado en el escenario de la casa del pueblo a beneficio de las escuelas graduadas del domicilio de los obreros.

El beneficio del actor en función de noche, dada la extensión del programa se extiende hasta las dos de la madrugada; y aun así el público disfruta y espera al final

para ovacionar al actor. El acto dada la intensa relación del actor con Benavente se vive como un homenaje también para el dramaturgo que, presente en la sala sale a escena a saludar. Es un momento especial en la carrera artística de ambos. Se estrena también, como fin de fiesta, la obra corta *La verdad*, un diálogo que Benavente ya había publicado.

La despedida de la compañía de Madrid comienza a generar comentarios que intentan hacer un balance final a la estancia de Morano en la Princesa. Laserna por ejemplo resalta su labor como director por lo cuidado del conjunto en cada representación.

Durante esta temporada en la Princesa, los comentarios de sus capacidades como director y actor de variados registros han sido habituales. Pero lo importante es que su labor parece ir más allá de la mera exhibición de talentos. La selección de títulos que presenta contiene además una evidente intención artística y un carácter auténtico en un contexto, como ya he comentado, muy alejado de cualquier objetivo altruista. Morano «se halla en posesión de todos los recursos del comediante, y que, adueñado del «metier», no ha de encontrar nunca dificultades insuperables, pues su talento habrá de imponerse a favor suyo. Creemos que pertenece al grupo de actores en los que la dirección lo absorbe todo, sin permitir la menor fuga espontánea del sentimiento» [Anónimo 1915f: 6].

El colofón a tan brillante temporada lo escribe *Zeda* —crítico y padre de la primera actriz— que no escatima elogios a la campaña y a la técnica naturalista del primer actor. De su crónica es especialmente interesante la diferencia que establece entre el actor denominado romántico, que «pasa por la obra cantando quintillas o décimas, subordinando al ritmo del lenguaje poético el pensamiento y la acción. Es un tenor, no un comediante» y Morano, que «no supedita su arte al sonsonete; penetra en el espíritu del personaje; procura sacar al exterior todo lo que en él hay contenido; lo exprime, lo desentraña y acaba por mostrarnos todo el complicado mecanismo de su carácter» [*Zeda* 1915c: 1].

II.1.4.4. Cuatro temporadas en Barcelona. El cine.

Morano comienza de nuevo su gira esta vez en el teatro Zorrilla de Valladolid. Después viajará a Huesca y al Principal de Zaragoza en diciembre donde permanece hasta principios de febrero y estrena *La propia estimación*, de Benavente.

La profesión se alarma al llegar noticias de la suspensión de la gira que estaba realizando la compañía del actor José Tallaví, su gran rival artístico. Al parecer en Zamora el actor se ha sentido repentinamente indisposto y debe regresar a Madrid con urgencia para recuperarse.

Morano ha llegado a Barcelona y el 15 de febrero de 1916 se presenta en el teatro Novedades. En esta ciudad que tanto le aprecia debuta con *Señora ama*, de Benavente. Sin embargo *La propia estimación* recién estrenada en Zaragoza no logra mucho éxito. El crítico Adolfo Marsillach tras atestiguar la falta de público entiende que el problema es del montaje, y que «excepción hecha de Morano, la interpretación que su compañía da a la obra de Benavente deja mucho que desear, empezando por no saber vestirse los cómicos. El decorado pobre y de mal gusto» [Marsillach 1916: 2].

Pero la temporada funciona. Exceptuando la obra anterior con el resto del repertorio logra una gran repercusión y el público llena el teatro cada día, y vuelve a producirse el mismo efecto que en la ocasión anterior; en la que el cómico es acogido con verdadera pasión por los aficionados de la Ciudad Condal como lo muestran comentarios como: «En Morano se'ns ha mostaat –repetim l'afirmació de direns enrrera– el millor comediant de llengua castellana» [Anónimo 1916a: 10].

Tras una agonía de días la triste muerte de Tallaví ocurre el 20 de febrero. Morano envía una corona de flores al resultarle imposible desplazarse hasta Madrid. Con Tallaví se va uno de los actores más prometedores y renovadores del primer tercio del siglo. En Barcelona Morano al igual que Enrique Borrás y otros actores, organiza un beneficio a favor de su viuda que pretende ser un homenaje a la memoria del actor fallecido. Se produce el 18 de marzo, y se unen para una función en el Novedades, su propia compañía con la del Romea y la de Mariano de Larra.

El final de la corta temporada se produce el jueves 22 de marzo no sin anunciar su vuelta para el próximo invierno. El propio Marsillach afirma que «Morano, que está encantado de nuestra hermosa ciudad, y que en ella ha encontrado tantos admiradores de su arte, que ha dispuesto fijar su residencia en esta, ofrecernos largas temporadas de teatro y estrenar cuantas obras pueda» [Marsillach 1916b:2]. La temporada ha resultado beneficiosa desde el punto de vista económico y Morano ha reforzado el vínculo con Barcelona. El gran número de público que le sigue y el favorable trato que recibe por parte de la crítica le animan a volver para realizar una temporada más larga pocos meses después.

Su siguiente destino es el teatro Eslava de Valencia, donde debuta el 25 de marzo y posteriormente Bilbao, donde en abril y parte de mayo trabaja en el teatro de los Campos Elíseos, y participa en el homenaje a Galdós que se ha organizado en la ciudad. También trabaja en un proyecto atípico: la representación del drama poético *La arlesiana* [*L'Arlésienne*], de Alphonse Daudet (1840-1897) con música de Georges Bizet (1838-1975); donde se encarga de la presentación escénica, que recibe críticas por ser demasiado convencional.

Santander, el resto del mes de mayo, será su siguiente destino donde hará una breve temporada antes de ir a Gijón. En el teatro Dindurra de la ciudad asturiana estrena otra obra de Benavente: *La ciudad alegre y confiada*. León será su última plaza a finales de junio

Entre tanto en Madrid, el siete de junio, en los cines de la empresa Royalty se estrena la película *La prueba trágica* [Fig. 85] dirigida por el decorador José de Togores (1868-1926), una de las personalidades cultas del cine primitivo. En algunos anuncios se anuncia el debut del actor en el cine como un acontecimiento de tal magnitud que hasta se omite el título de la película y de los actores del reparto como Antonia Plana —actriz del teatro Romea de Barcelona—, Luis de Llano o Rafael Rivelles, que también debuta en el cine.

Ni la experiencia del rodaje que debió ocurrir durante la anterior temporada en Barcelona, ni las consecuencias de la exhibición resultan satisfactorias para el actor. Morano, encuentra su trabajo interpretativo menguado respecto al teatro —les sucede a otros actores importantes del momento como a Borrás o la Xirgu— y decide no intervenir nunca más en ninguna película.

Trabaja entre agosto y septiembre en Sabadell y Tarrasa. Tiene prevista una larga temporada en Barcelona y dado su carácter familiar decide viajar con su familia y establecerse en la Ciudad Condal. La noticia del regreso a Barcelona del actor se celebra desde lo artístico y se anuncia como un acontecimiento social. Se hace público que ha alquilado un chalet en la barriada de San Gervasio, y que tiene la intención de comprarse un automóvil Renard de treinta caballos

Sin embargo el comienzo de su estancia en Barcelona resulta un tanto inquietante. La familia sufre un robo al poco de mudarse. Un ladrón entra en el piso superior, donde, tras romper un armario, se apoderan de alhajas valoradas en 5.000 pesetas, y una cantidad en metálico. Como en una comedia policiaca tan de moda en aquel momento las principales sospechas recaen sobre la criada. Morano se toma, según

relata la prensa, el asunto con filosofía confiado, quizás, en los resultados económicos de la prometedora campaña de más de cuatro meses que comenzará próximamente en el teatro Novedades.

Y no está equivocado. La temporada se inaugura el 14 de septiembre y además de las obras habituales que ofreció los últimos años estrena títulos como *En el camino*, de Ramón Godoy; *Viejas leyes*, de José Tellaeche (1887-1948) y Antonio Navarro Ordoñez; *La honra de los muertos*, de Joaquín Montaner (1892-1957); *La cena de las burlas*, de Sem Benelli (1877-1949); *El director general*, de Emilio Mario (hijo) y Domingo Santoval; *El mercader de Venecia*; y *Las sombras vuelven*, del periodista Emilio Daguerre [Fig. 86].

En esta segunda temporada renueva el éxito de la corta visita anterior y ofrece una gran cantidad y variedad de títulos que más adelante detallaremos, y que son del agrado nuevamente, del público de Barcelona. Al haber pasado gran parte de su niñez en la ciudad es ya considerado un actor local «En Morano es madrileny pero educat a Catalunya y parlant catalá, si vol, ab la mateixa perfecció que nosaltres» [Anónimo 1916b: 11].

El 30 de enero de 1917 con el beneficio del actor la compañía se despide de Barcelona —con el compromiso de volver para reinaugurar en un mes el teatro Cómico— con un programa doble que incluye *Señora ama* y *En el desierto*, de Villaespesa. Se rumorea que el actor ha ganado «10.000 duros», y la crítica se reconoce admiradora de un actor que, como empresario arriesga e incluso estrena autores desconocidos: «Morano, cuando le entregan un original, no lo admite o rechaza, según la firma que lleva al pie. Lee el manuscrito, y como le guste, lo acepta, sea de quien sea» [Marsillach 1917: 2].

La muerte de Ramón de Godoy coautor de *La Tizona* a los 49 años, el 2 de febrero de 1917, en pleno triunfo como poeta y autor dramático, es sentida tanto en círculos literarios como en el ámbito teatral.

Morano recibe un homenaje —el habitual banquete de personalidades— en el que el único discurso que se pronuncia es el de Santiago Rusiñol, que hace una semblanza de Morano cuajada de recuerdos personales con la habitual simpatía del artista catalán:

Yo recuerdo, y recordaré siempre, con toda gratitud —aunque no pensemos en otros órdenes de la vida de igual modo—, que fue el insigne Benavente quien trajo al

castellano mi primera obra en tres actos. Y recuerdo que en Madrid me dijeron: aquí hay tres señores que pueden representarla bien; uno Tallaví, otro, Thuiller, y otro Morano; pero éste empieza; es medio loco. —¿Medio loco? Pues este me conviene. Yo no concibo la juventud sin locura. ¡Bendita locura! Lo contrario, en un joven, es un signo de estupidez. —Es que —me contestaron— un día haciendo no sé qué papel, atravesó el decorado con una espada. —Mejor, mejor. Me gusta. ¡Hay tantos decorados que deberían atravesarse! (aplausos enormes) —Otro día, por poco mata a un actor. — Este es el mío. ¡tantos actores deberían perecer en la escena! Y Morano representó mi obra. La acogió con cariño. Y este es un mérito que no podemos menos de reconocer los que escribimos para el teatro. La primera obra se presenta a un consagrado. —La leeré— dice. Al día siguiente se le pregunta si le gusta. —La volveré a leer. Luego viene lo de que si, que gusta y que se recomendará. ¡Todo un calvario!... Morano hace siempre todo lo contrario. Y ha hecho más. Las obras catalanas adolecen de demasiado uso del porrón; las castellanas de un abuso de té; y resulta luego que cuando los actores se han bebido el vino del porrón o han tomado el té, ya no saben qué hacer. Pues bien; Morano ha hecho una cosa sencilla: ha echado un poco de nuestro porrón en el té y un poco de té en nuestro porrón. Y ha realizado la confraternización artística entre catalanes y castellanos [Anónimo 1917a: 3].

Si estas dos temporadas en el Novedades —del 15 de febrero al 22 de marzo de 1916 y del 14 de septiembre de 1916 al 30 de enero de 1917— han sido extraordinariamente beneficiosas desde el punto de vista económico, la ganancia desde lo artístico ha sido plena. Además del prestigio el actor se ha hecho con un público fiel. Uno de los síntomas es la gran cantidad de títulos distintos que se representan y que el actor convierte en parte de su repertorio habitual.

Sin contar las obras citadas y algunas de las que ya conocemos y que el actor suele representar, podemos encontrar en la cartelera que en estas dos temporadas en Barcelona ha representado títulos como *De mala raza*, *Mañana de sol*, *El centenario*, *El rey del alambre*, *El roble de la Jarosa*, *El negocio es el negocio*, *La chocolaterita*, *El intérprete de Hamlet*, *Las flores*, *Oscuro dominio*, *Don Juan Tenorio*, *Vida alegre muerte triste*, *El rey del acero*, *Las de Caín*, *Los resignados*, *La sombra del padre*, *Los malhechores del bien*, *Los gansos del capitolio*, *La tosca*, *El estigma*, *Juan José*, *Un drama nuevo*, *El abuelo*, *La última lección de Pierrot*, *Malvaloca*, *La ciudad alegre y confiada*, *Los galeotes*, *Amor a oscuras*, *El gran galeoto*, *El místico*, *En el seno de la muerte*, *La muerte civil*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Las murallas de Jericó*, y *En*

el desierto. De formato breve añade a los habituales *Pido la palabra*, *Solico en el mundo*, *Te la debo Santa Rita*, *Sangre gorda*, *Música popular*, *Entre doctores*, *En el camino*, *La cáscara amarga*, *La buena crianza o tratado de urbanidad*, *Los amantes* y *Los corridos*.

Tras Barcelona el actor se dirige a Valencia deteniéndose antes en Castellón para ofrecer unas funciones. Debuta en el teatro Eslava donde permanece el resto del mes. El día de su beneficio en el que ofrece *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla, es obligado por el público a decir unas palabras, cosa que hace a regañadientes ya que su opinión sobre esta costumbre es que «a pesar de todo, me parece esto una cursilería» [Anónimo 1917b: 5].

Ya de vuelta en Barcelona el 4 de marzo de 1917 inaugura el rehabilitado teatro Cómico con *Papá Lebonnard*, y *Las murallas de Jericó*, de Alfred Sutro (1863-1933). En el tiempo que dura la corta temporada —menos de un mes— repite los títulos de su lista habitual. La temporada sin embargo aunque no resulta tan espectacular como la reciente del Novedades tampoco es un fracaso; ya que Barcelona es todavía una ciudad donde el actor tiene un público fiel. La nueva estancia en Barcelona termina al comenzar el mes de abril con un nuevo banquete y una nueva intervención de Rusiñol, esta vez a través de unas cuartillas que lee el actor Piera al finalizar la última representación, que tiene lugar el 3 de abril.

La compañía viaja entonces a Palma de Mallorca donde hay una gran expectación. La revista semanal *Baleares* publica en portada una foto de Amparo Fernández Villegas y otra de Morano con una reseña en la que se da la noticia de la llegada del actor tras años de ausencia de la isla. Las reacciones de la prensa local son entusiastas tras los estrenos de sus títulos habituales [Fig. 87].

El arte de Morano ha purificado el ambiente y ha conseguido que nuestras almas impresionadas dolorosamente por el recuerdo de bellaquerías artísticas, gustaran las exquisiteces divinas que nos han sido ofrecidas en cálices de oro esenciados con los perfumes que emanan de la belleza del verdadero arte [Vives Verger 1917: 6].

De Palma de Mallorca se traslada a Mahón para ofrecer diez funciones a principios de mayo. Lérida en junio y después Tarrasa. San Sebastián será su destino en julio, donde da por finalizada la gira.

El actor descansa hasta el 13 de septiembre, cuando comenzará de nuevo la gira en Cádiz. Pero antes anuncia como era habitual de manera pública su salida. La prensa se hace eco de sus planes que incluyen nuevos títulos y algunos cambios en el elenco, como la incorporación del cómico, especializado en género chico, Enrique Lacasa. Una fotografía suya en la portada de la revista *La nación* [Fig. 88], en la que se puede ver al actor en el patio de máquinas de impresión de la revista, nos evidencia el sobrepeso que en los últimos años ganó y que se convirtió en una característica del actor, considerada como uno de los impedimentos para su arte durante unos años.

En la entrevista que acompaña al reportaje, en el que encontramos una selección de gestos de Morano [Fig. 89], habla del repertorio que ha estrenado en provincias en las pasadas temporadas y del que está preparando para la próxima: *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen; *Los marimachos*, de Victorien Sardou (1831-1908); *La comedia del honor*, y *Porque triunfe el corazón*, de su amigo el traductor y dramaturgo Alejandro Maristany y Guasch (1880-1942); *Fuego en las ramas*, del crítico catalán Adolfo Marsillach (1868-1935); y *La casa de las lágrimas* de Joaquín Montaner.

Posteriormente hace un repaso de los actores de su compañía y destaca a Amparo Villegas; a la nueva dama de carácter, la Comendador; Lacasa, y Pepe Monteagudo; y los jóvenes Rafael Rivelles, Aguado y Pura Villegas. La novedad más importante de este año es que su hijo Marcial Morano, que ya debutó en una ocasión anterior, se incorpora a la compañía, eso sí, sin privilegios.

¡Ah! Llevo en la compañía otro actor nuevo: Marcial Morano. —¿Su hijo? —Sí; tiene quince años y mucha afición. Le he hecho un gran vestuario... de libreas. —¿De libreas? —¡Claro! Este año va a servir una de vasos de agua como para ahogarse. Quiero que empiece por el principio. Por ser mi hijo no ha de tener un papel que no le corresponda. Luego, cuando yo vea que sirve, cuando yo esté seguro de que puede ser actor, entonces hará lo que deba hacer. Pero antes, no [Navarro 1917: 10].

El habitual tema de su ausencia de Madrid —que el actor afirma resolverá pronto— y la cantidad de ofertas que recibe de los teatros de provincias son los temas que desarrolla a continuación; termina con un resumen de sus intenciones y su filosofía frente a las obras nuevas y afirma que estrenará «todo lo que lea y me parezca bueno y digno de representarse. A mí no me asusta estudiar obras. ¡Al contrario! Lo que me

asustaría sería hacer siempre lo mismo, lo viejo, por no estudiar lo nuevo. El actor que no estudia es un suicida [Navarro 1917: 11].

La gira comprende efectivamente Cádiz, después Jerez, Sevilla —del 27 de septiembre hasta principios de noviembre—, Huelva y Córdoba, donde recala el 17 de noviembre. El mes de diciembre trabaja en el teatro Principal de Zaragoza.

Como suele suceder, frente a lo establecido comienzan a aparecer voces que cuestionan el aprecio general que generan estos grandes actores del momento. En una crítica global a la profesión, del escritor José María Carretero (1887-1951) —que usaba el seudónimo de *El caballero audaz*—, habla de los defectos del actor: «Al Sr. Morano le falta flexibilidad espiritual, le falta también cierta armonía física y le sobra vientre y voz...» [Carretero 1917: 2].

El periodista y dramaturgo *Pármemo*, seudónimo del escritor José López Pinillos (1875-1922) firma una entrevista dedicada a Morano que se publica a principios de diciembre en *Heraldo de Madrid* y que incluirá años después en un libro recopilatorio titulado, *Como se conquista la notoriedad*. El tono jocoso y distendido de la charla lleva a Morano a relatar algunas de las dificultades que se ha encontrado al trabajar, por ejemplo, en Huelva:

Yo creo que en todas partes han procurado enriquecerme con igual generosidad. En Huelva se portaron bien. ¡Si no hubiese sido por unos títeres que había en la plaza!... Pero, figúrese usted: por cuatro reales que costaba la silla de preferencia, podía un caballero admirar a un burro que sumaba, y a una doncella que, sosteniéndose con un pie sobre un caballo que tenía el lomo como una mesa de billar, se bebía un refresco, y a un señor que se tragaba un sable y se extraía de los fondillos una cotorra y un besugo... Sin cotorras y sin besugos, sin caballos gordos y sin borricos sabios, sólo con dramas y comedias ¿cómo me iba yo a defender? [*Pármemo* 1917: 1].

Más adelante relata pormenores y circunstancias de cada ciudad andaluza, e incluso le preguntan por el famoso incidente de Granada, aunque el actor afirma que no ha minado en absoluto su fama, que incluso continúa impoluta hasta para aquellos que no le conocen.

Como que no perdí ni un adarme de simpatía. Verdad es que la grandeza de mi renombre en aquellas tierras es tan increíble... En Granada me echaban flores: «Ole los cómicos serios con agallas de cómico serio». Y ahora me ha ocurrido lo mismo. Pasaba

en Huelva por una calle y oía decir: «¿Tú no sabes quien ez eze? Poz un artó tan fenomená que tira de ezparda. Como que ya ze me va antojando dí a verlo». Y declaraban en Sevilla: «¿A ese? ¡A ese gachó le toca las parmas hasta er Giraldiyo! Y se las vamos a tocá nosotros, porque quisá sea la pura lo que disen de su mérito». Y afirmaban en Córdoba: «¡No va nadie ahí! ¡El lagartijo de los dramas! ¡Lo tenemos que vel, pa que no mos lo cuenten!» [Pármemo 1917: 1].

La entrevista continúa y en ella el actor relata algunas de sus famosas anécdotas; un par de ellas referidas a una representación de *Don Álvaro o la fuerza del sino*:

Fue en Bilbao, durante una representación de *Don Álvaro*. Tiré la pistola, para que la fatalidad la disparase y cayera redondo el marqués, y... Bueno; usted sabe que en *Don Álvaro* se encargan del papel de la fatalidad dos sujetos: uno, acurrucadito bajo la mesa, al sentir el golpe que da al caer, la pistola del protagonista, dispara, y el otro, que acecha entre bastidores, dispara también, si no oye el tiro de su compañero. Pues aquella noche sufrí humildemente los insultos del marqués —que era Manolo Vico—; arrojé, desesperado la pistola, y, en vez de la detonación que esperaba, sonó un chas-chas que me espantó. —¿No salieron los tiros? ¡Es terrible! —¡Y tan terrible! Como que sin el tiro no hay obra. ¿Mataba yo al marqués de una estocada? ¡Pero si al marqués no le mata el indiano, sino la horrenda casualidad! Y, para que le matase, le di una orden a Vico: «¡Una apoplejía, Manolo! ¡Finge una apoplejía o un ataque al corazón, y muérete!» Manolo —¡buen artista!— empezó a tambalearse como un bergantín cogido por una galerna, espoleado por los gatillazos de los representantes de la fatalidad, y se desplomó de un modo soberbio. Y entonces... ¡pum, pum! —¿El tiro? —¡Los dos tiros! ¡El del hombre de la mesa y el del hombre del bastidor!... ¡Es decir, que la pistola de don Álvaro era una browning milagrosa, que, solita, hacía descargas!... No sé cómo no me ahogó la ira [Pármemo 1917: 1].

Las anécdotas continuaban sucediéndose hasta que el entrevistador pregunta al actor por su trabajo, concretamente por el tiempo que emplea para estudiar. Entonces Morano habla ya —una de las escasas ocasiones— de su dinámica de trabajo.

Bastante... a mí modo. Me empapo en las obras con una lenta y continua lectura; le busco el alma —si la tiene— al personaje que he de representar, y, si se la encuentro, no me preocupo ya de nada. —¿Y trabaja usted muchas horas? —¡Yo!... ¡Ni un minuto! Que trabajen las bestias. Yo me divierto. Verá usted cómo. A la una, después de

almorzar, entro en el escenario, y allí estoy hasta las cinco, sin privarme de ninguna voluptuosidad: ensayo, dirijo, pruebo decoraciones, veo trajes, regaño, me río, fumo, me canso de andar y sentarme, leo, corto, ordeno... A las cinco paseo, y sigo charlando de lo que se relaciona con las comedias. Luego tomo un bocadillo y me voy de prisa al teatro, para darme el placer de caracterizarme, y, por fin, salgo a escena y me olvido de la realidad, y me escapo de la vida ordinaria, y yo no soy yo, sino el Isidoro Lechat de *El negocio es el negocio*, o el Papá Juan de *El centenario*, o el Pepet de *La loca de la casa*, o el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*... Y, por último, en el café, ceno fuerte y hablo de mi arte hasta que se me cansa la campanilla. —Pues sí que se divierte usted. —Claro. En mi profesión tengo la fuente de mi alegría. Es mi locura. Si yo no fuese actor, no podría vivir. O, por lo menos, no podría vivir sin trabajar, por que para mí es trabajo todo lo que se hace a disgusto. Aunque sea contar millones propios [Pármeno 1917: 1].

De *Pármeno* precisamente es una de las dos obras que Morano estrena en Zaragoza durante el mes de enero de 1918, titulada *A tiro limpio*. El otro estreno que refleja la prensa madrileña es *La pendiente*, de Emilio Daguerre. El día del beneficio de Morano y despedida de la compañía, el lunes 4 de febrero, se representa el drama íntimo de sugestión y de misterio *El santo [Il piccolo santo]*, de Roberto Bracco, obra en la que se destaca por vez primera el trabajo de Marcial, el hijo mayor del actor, que interpreta el personaje del barberillo.

Valencia, el teatro Eslava, será su próxima plaza. Durante la estancia en la ciudad cambiará de teatro y se traslada al Principal para hacer funciones hasta finales de febrero. Entre otros títulos estrena en la ciudad del Turia el juguete cómico *La victoria del general*, de Rafael de Santa Ana (1868-1922), y *La corona*, de Pedro Muñoz Seca. Alicante, en el Principal, será la última ciudad en la que trabaje antes de volver a Barcelona a finales de marzo.

En *Blanco y Negro* aparece en aquellos días una nueva anécdota, esta vez relatada por Pablo parellada (1855-1944), dramaturgo que bajo el seudónimo de *Melitón González* se dedicó a recopilar pequeñas historias graciosas sobre comediantes españoles.

Mientras Morano estaba en escena, dramatizando un drama, uno de los radiadores de la calefacción debía tener algún desperfecto, porque de él salían unos ruidos isócronos y molestos. Cuando terminó el acto, Morano gritó con acento trágico: —¿Se puede saber

qué es eso que estoy oyendo toda la noche? —¿El qué? —Le preguntó un amigo ultraguasón. —Eso que está haciendo «¡Pan! ¡pan! ¡pan!!» —Una panadería [Parellada 1918: 19].

Tras la floja temporada en el Cómico, el teatro elegido esta vez en la Ciudad Condal es de nuevo el Novedades, donde debuta el sábado 30 de marzo de 1918. En este teatro repite Morano sus éxitos anteriores —aunque no con la relevancia de ocasiones anteriores— desgranando los títulos que ha añadido por provincias. Los planes, sin embargo, deben alterarse ya que una enfermedad de la Villegas obliga a la compañía a hacer una sustitución de urgencia, aunque la situación dura únicamente unos días.

Además de los títulos ya consagrados con los que refuerza la programación, se añaden al cartel durante estos dos meses: *El santo*, *Locura o santidad*, *La propia estimación*, *El último bravo*, *La victoria del general*, *El amigo Carvajal*, *La comedia del honor*, *Lo que vale el talento*, *La casona*, *El gran tacaño*, *¡Pobre primo!*, *El sombrero de copa*, *La casa de las lágrimas*, *El chiquitín de la casa*, *El sexo débil*, *La pendiente*, *Primavera en otoño* y *En el teléfono*. También encontramos como novedad en lo relativo a los géneros breves *Punta de viuda*, *Los chorros del oro* y *La del alba sería*.

Las noticias que se han sucedido, a lo largo de los últimos meses, sobre una posible temporada de Morano en Madrid en el teatro Cervantes son desmentidas por el actor en una carta a la prensa en la que aclara su postura.

Continúo —dice Morano— mi peregrinación provinciana, y continuaré, aunque mucho lo sienta, este otoño e invierno, porque las circunstancias me alejan también este año de ese Madrid tan deseado. Repito a usted lo dicho anteriormente: el género acrobático y dislocado se apoderó de los teatros cortesanos, y es difícil que los que no somos contorsionistas podamos darnos el gusto de presentar ahí nuestro serio y modesto trabajo [Anónimo 1918: 4].

Terminada la estancia en Barcelona el 31 de mayo de 1918, la temporada de verano comienza para la compañía con una gira por Cataluña entre junio y julio que comprende Figueras, Sabadell, Gerona, Manresa y Tarrasa.

Después trabajará en el Teatro de Verano de Alicante, donde debuta el 20 de julio. Durante la estancia en la ciudad la enfermedad de Amparo Fernández Villegas empeora y es sustituida por la joven actriz Concha Torres. El propio Morano sufre una apendicitis a finales de julio y la compañía debe representar sin él durante unos días en el teatro de Verano. Pero su restablecimiento es rápido y a los pocos días vuelve a las tablas.

Las representaciones en Alicante se prolongan hasta mediados de septiembre, de donde parten hacia la localidad murciana de Lorca, con la Villegas ya restablecida. La Coruña en diciembre será la última plaza antes de abordar la esperada vuelta a Madrid.

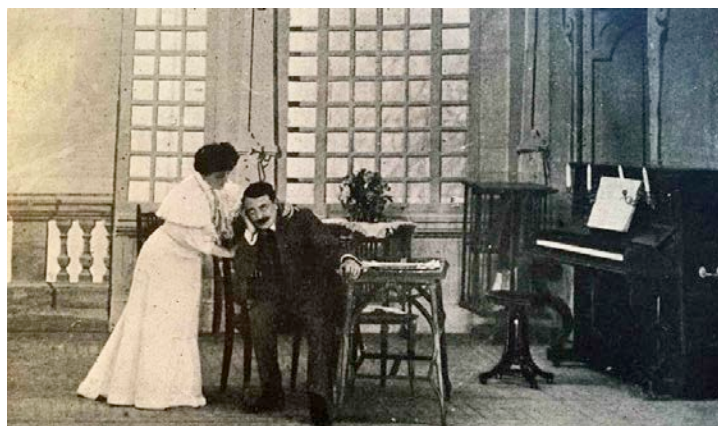


Fig. 65. Escena de *Los ojo de los muertos*, en 1907



Fig. 66. Dos retratos entre 1902 y 1907]

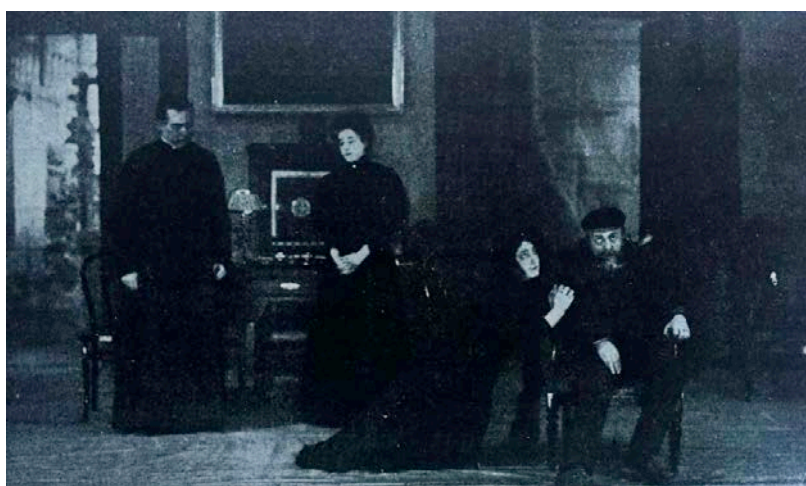


Fig. 67. Escena de *Los segadores*, en 1908



Fig. 68. Escena de *Señora ama*, en 1908



Fig. 69. Escena de *Papá Lebonnard*, en 1908



Fig. 70. Escena de *La montara de Olmeda*, en 1908



Fig. 71. Escena de *Los intereses creados*, en 1911



Fig. 72. Escena de *Los ojos verdes*, en 1911



Fig. 73. Retrato en 1912



Fig. 74. Escena de *El cardenal*, en 1915



Fig. 75. Caricaturas en 1915



Fig. 76. Retrato en 1915



Fig. 77. Dibujo en 1915



Fig. 78. Foto familiar en 1915



Fig. 79. Caricatura de una escena de *El negocio es el negocio* en 1915



Fig. 80. Una escena de *El alcalde de Zalamea* en 1915

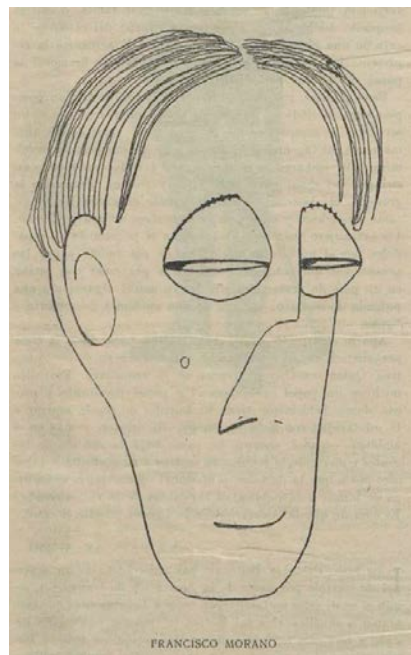


Fig. 81. Caricatura en 1915



Fig. 82. Caricatura de una escena de *El cardenal* en 1915



Fig. 83. Escena de *La Tizona* en 1915



Fig. 84. Caricatura de escena de *La fierecilla domada* en 1915



Fig. 85. Dos fotogramas de *La prueba trágica* en 1916



Fig. 86. Escena de *Las sombras vuelven*, en 1916



Fig. 87. Retrato en 1917

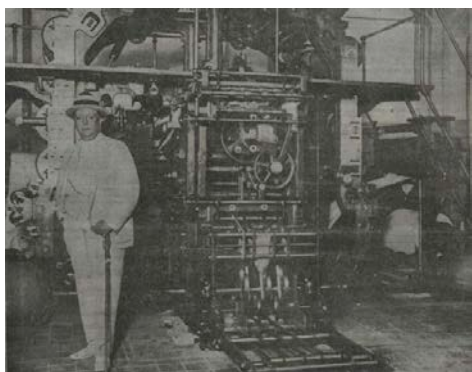


Fig. 88. Fotografía en 1917, portada de La Nación



Fig. 89. Retratos con diferentes gestos en 1917

II.1.5. La depuración del estilo

II.1.5.1. El teatro «patológico»

El actor tiene 43 años. El teatro Odeón de Madrid —renombrado como teatro Centro— anuncia su temporada anual en la que aparecen como principales acontecimientos las compañías de Morano y de Enrique Borrás. Morano ha firmado un contrato que comenzará el 11 de enero, aunque antes el actor madrileño terminará su trabajo en Lorca y, tras unos días de descanso con su familia en Barcelona, hará una gira por Galicia. La temporada madrileña, en la que Ricardo Calvo ha tomado las riendas del Español, se presenta de nuevo interesante para el aficionado.

Después de tres años de ausencia el actor es esperado como una figura comprometida y rebelde, ante la sumisión de otros comediantes al estragado gusto del público madrileño. Antonio Navarro —recién incorporado director artístico (figura de moda entre las compañías) de la compañía de Morano— justifica esta recepción «Porque une Morano a su talento y facultades extraordinarias, un amor sincero al arte por el arte. Es el único actor a quien no vimos nunca hacer una concesión al público. Prefiere mil veces ver cómo cae el telón sin que le resuene un aplauso a conseguirle a cambio de esos latiguillos semejantes a los que sacudieron nuestros nervios cuando estrenó Borrás, *Los semidioses* [Navarro 1918: 9].

El cómico catalán aparece para muchos como el único rival directo de Morano «ya que muerto Tallaví, sólo tiene un rival en España: Borrás, aunque el género que cultivan no es el mismo, excepción hecha de algunas obras», como afirma Arturo Mori [Mori 1919a: 1]. El teatro Centro, donde le precederá Borrás y donde se espera en unos meses a la Xirgu, parece ser el lugar donde tendrá lugar en Madrid el teatro más «artístico» del momento. El hecho de que estos artistas se reserven un tramo de la temporada para pasar por la capital se contempla como una esperanza de futuro ante la habitual fuga de compañías hacia provincias.

Durante los meses que quedan hasta la llegada a Madrid, la compañía trabaja desde mediados de noviembre en San Sebastián, Valladolid, y La Coruña, en el teatro Rosalía de Castro. Además del repertorio usual de la compañía Morano prueba ante el público los últimos títulos que quiere presentar antes de su llegada a la capital. Algunos son traducciones adaptadas por el hijo de Emilio Thuillier, Enrique Thuillier, como la comedia policiaca en cuatro actos *Mister Beverley*, de Georges Berr (1867-1942) y Louis Verneuil (1893-1952) que ha sido un éxito la temporada pasada en el teatro Lara de Madrid y ha llegado a las 102 representaciones.

La llegada de la compañía se anuncia, como es habitual en la prensa, con la publicación de la lista de los intérpretes. En ella encontramos a un viejo conocido de Morano como primer actor cómico: Manuel Vigo, con el que coincidió en el teatro Lara en el año 1900 y con quien había escrito a medias las obras *Primo Prieto*, y *El crío*. El elenco como era costumbre en aquellos tiempos, se va poblando de familiares de los actores principales como Pura Fernández Villegas, Eloísa Vigo o el ya mencionado, Marcial Morano. Una de las novedades, como he señalado, es la incorporación como director artístico de Antonio Navarro, dedicado a tareas de asesor literario encargado de seleccionar junto a Morano los títulos a representar.

El debut de la compañía se produce el 11 de enero de 1919 con la obra de Benavente *El collar de estrellas*. Morano recibe bienvenidas efusivas desde la prensa que lo sitúan entre la pléyade de los actores más importantes de los tiempos pasados: «¡¡¡Al fin!!! Está entre nosotros el insigne actor, contra la prolongada ausencia del cual hemos protestado tantas veces» saluda la prensa al actor. La expectación es aún más grande ya que «Los que le han visto recientemente aseguran que estos años de ausencia de los escenarios madrileños le han servido para perfeccionar y depurar sus medios, para afinar su sensibilidad» [A.P.L. 1919a: 2].

Muchas voces no sólo celebran la vuelta del actor a los escenarios madrileños, sino que también ensalzan el carácter constante y las dificultades con las que los cómicos españoles que trabajan apartados de la escena comercial deben enfrentarse; sin olvidar el poco aprecio que en España se tiene al talento local. En el periódico *El Día*, el crítico Jesús Gabaldón sentencia que «a los de casa, a los que no traen marchamo exótico, se les oponen siempre el valladar de la incompreensión y se les saluda con el ceño fruncido y se les critica y se les exige y se les niega... ¡Cómo había de ser el arte del teatro una excepción del vicio nacional!» [Gabaldón 1919: 3]

Manuel Machado en su crítica tras el estreno de la obra de Benavente advierte el progreso que el actor ha desarrollado en los últimos años, y señala una tendencia a la naturalidad que le diferencia de la impronta de Zacconi hacia un estilo más propio. También confiesa que acudió al teatro preocupado ya que antaño veía que el actor trabajaba «más preocupado del propio lucimiento que de la interpretación leal de su personaje, llevado —quizás por exceso de facultades dramáticas— a poner «de lo suyo» en proporciones excesivas, y no siempre en beneficio de la obra que se le encomendaba». Sin embargo el crítico se ve obligado a rectificar ya que lo encontró «tan sobriamente natural y justo cuanto pudiera desearse, con lo cual ganó, a mi juicio,

no poco de lo poco que le faltaba para ser un completo y excelente artista» [Machado 1919a: 3].

La comedia, idónea para un resultado como el que describe Machado, era conocida por haber sido ya estrenada años atrás. Pese al trabajo del actor la obra se recibe, salvo excepciones, con un cierto desinterés. que contrasta con el aprecio que se destina al actor «pródigo»:

Morano ha logrado en su arte la alianza de la sutileza psicológica del teatro moderno con la solemnidad lírica de nuestra escena clásica. Y es por eso el mejor actor que tenemos, porque su amplitud lo abarca todo sin esfuerzo y porque en ella se concilia la diversidad de acentos en una fuerte aleación de verdad dramática [Marín Alcalde 1919a:3].

Al día siguiente de la presentación repone una obra ya probada como *Papá Lebonnard*, [Fig. 90], donde el trabajo del actor [Fig. 91] resulta más apreciado, si cabe, que en otras ocasiones por su sobriedad y caracterización. Después presenta el primer estreno de la temporada, el 15 de enero. Se trata de *El santo*, de Bracco donde Morano interpreta al Padre Florencio. La obra se acoge con muchas reticencias acerca de sus valores dramáticos y se valora el trabajo del actor como modelo de interpretación veraz: «Es el arte de Morano un prodigio de exactitud, de minuciosidad, de verismo; todo ello, animado y ennoblecido por un soplo de ardiente espiritualidad. En las escenas más patéticas, la voz y el ademán del ilustre actor, venciendo una contenida angustia, conmovieron profundamente a la asamblea» [Daranas 1919a: 16].

Su trabajo poco a poco impresiona sobremanera en el público de Madrid. Morano ante la tendencia imperante, ya imparable, hacia las maneras más realistas encuentra en el personaje una perfecta manera de demostrar su talento. La obra, como he dicho, no resulta tan bien parada. Para algunos el trabajo de Morano y la intervención del pequeño Marcial evitan un pateo. El hijo del actor vuelve a despuntar en un pequeño, aunque importante, papel [Fig. 91].

Pero la crítica no es unánime. Algunas plumas como la de Manuel Machado, que habían subrayado un aparente cambio en las formas interpretativas del actor, comprueban que en obras de este tipo Morano continúa con sus maneras de antaño, porque «son tantos los gestos, las muecas trágicas, los temblores, los pasos vacilantes, los cambios rápidos de fisonomía y de voz, que si por una parte, acreditan al actor de

flexibilidad expresiva, llegan a constituir, por otra, una especie de monotonía de alta tensión, que fatiga un poco al auditorio» [Machado 1919b: 158].

La sucesión de títulos continúa durante el mes de enero: el 22 repone *El intérprete de Hamlet*; el 25, *Traidor inconfeso y mártir*, donde se insiste en el cambio y en el progreso del actor madrileño; el 28 representa *El centenario*, de los hermanos Álvarez Quintero donde interpreta a Papá Juan; el 30 estrena la comedia *Viejas leyes*, de Navarro y Tellaeche [Fig. 92 y 93] probada durante las giras anteriores, y en la que se consigue un éxito importante para los autores, debutantes en estas cuestiones dramáticas. El personaje que Morano interpreta en esta obra, recuerda en cierto modo al Pedro Crespo, de *El alcalde de Zalamea* y constituye un nuevo reconocimiento para el actor, ya que como señala Daranas «la labor del ilustre artista fue de una sencillez, de una verdad, de una emoción maravillosa. Durante los tres actos mantuvo la ruda dignidad de su personaje con noble empaque [Daranas 1919b: 3].

Sin embargo el primer tramo de la temporada no da el resultado económico esperado. El público no llena la sala y los títulos de estreno duran poco en cartel. Extrañamente respecto a pasadas temporadas la afluencia de público cambia; está ahora ligada a los títulos conocidos más que a los estrenos. Ante esta tendencia Morano acude a reposiciones como *El nido ajeno*, *El director general*, y una de las obras más esperadas: *El alcalde de Zalamea*, que se representa el 8 de febrero, y en la que Morano se mide de nuevo con Borrás, quien también la ha vuelto a incluir en su repertorio.

Ni una sola línea de esta figura se desdibujó lo más mínimo; recia, fuerte, justa, precisa, completa en todo y por todo, Morano se agigantaba por momentos, y en el gesto, en el ademán, en las tonalidades de voz, llena de bellos matices de acento de pasión y bravura indómita, de grandeza y señorío, se autoridad y de justicia, el recio espíritu de Calderón de la Barca se confundió anoche en sublime comunión, con el gran espíritu artístico de su genial intérprete [Barberán 1919: 3].

Pero lo interesante de la recepción de esta nueva reposición tiene que ver con el cambio de maneras que el actor ha experimentado. Aquellos que pueden comparar esta ocasión con las pasadas aprecian la evolución lógica del estilo interpretativo, cada vez más orientado al naturalismo, lo cual sorprende en nuestro teatro clásico, todavía vinculado en muchos casos a las maneras románticas. Es una interpretación llena de minuciosos detalles que algunos juzgan impropia de un drama de Calderón, pero que

para un crítico que está al tanto de la evolución del teatro en Europa, señala el camino ya que es «el que mejor puede conducir a la interpretación verdadera del teatro calderoniano, y, en general, de todo el teatro clásico, que durante años en poder de los actores íntimamente románticos y, lo que es peor, de sus malos imitadores, fue dando cada vez más importancia a la música del verso, con daño, naturalmente, del alma del mismo» [Miquis 1919a: 9]. Resulta sorprendente como *Alejandro Miquis*, una figura a reivindicar para nuestra historia del teatro, tanto en este comentario como en otras opiniones que escribe al respecto de este tema, se adelante a su tiempo.

El 12 de febrero estrena *Oscuro dominio*, que incorporó a su repertorio en 1912 y que presenta en Madrid por primera vez con gran expectación. Morano, que encarna al Doctor Enrique del Alma [Fig. 94], supera de nuevo las inevitables comparaciones ya que se han visto varias interpretaciones en Madrid con anterioridad. Y es que si bien el personaje era conocido inicialmente por la interpretación de Zacconi, también el difunto José Tallaví, cuya figura se ha mitificado con los años presentó la obra en Madrid.

Si embargo para parte de la crítica el actor sigue lejos de los modelos europeos y afirma que «va siendo muy común entre nuestros actores la simplificación teatral de todos los estados de locura a una síntesis absurda de ataxia y parálisis general, como la que se hacía hasta hace poco de todo tipo inglés, presentándole con patillas rojas, trajes a cuadros y monóculo. Las corrientes modernas de estudio realista y de naturalismo sencillo, que tanto nos sorprendieron en GUILTRY, no han llegado todavía a nuestros actores de caracterizaciones sinópticas» [G.R.L. 1919: 8]. La tendencia a representar las enfermedades de los personajes a partir de descripciones médicas —casi un género interpretativo en sí mismo— comienza a convertirse en algo demasiado visto, y que avanza poco a poco hacia el manierismo.

Otros aunque respetan y admiran el trabajo del actor reaccionan ante la excesiva tendencia de los primeros actores —dueños de compañías— a escoger obras medianas, aunque idóneas para el lucimiento del protagonista. Estos títulos exigen al actor interpretaciones extremas, ligadas a casos clínicos y psicopatías. Esta tendencia acabará denominándose de manera peyorativa «Teatro patológico», y sus raíces europeas son claras:

Yo, señores míos, soy iconoclasta. Me importa poco que Zacconi, o Morano, o Borrás, o quien sea, finja bien la parálisis, el reblandecimiento medular, el baile de san Vito, o

la locura... Confieso que todo eso no me conmueve y que, por el contrario, me molesta. Los mendigos de Lourdes y de Compostela son duchos en toda suerte de simulaciones y hasta de amputaciones físicas... No, no es por ahí el verdadero camino del arte... Por ahí sólo se va al teatro que pudiéramos llamar granguñolesco [*Sylvio Sylveria* 1919: 3].

Continúa con las reposiciones y *Señora ama* vuelve a ser aceptada como una gran obra que tiene en Morano a su intérprete ideal. La crítica aprecia algunos progresos en su trabajo, también en la línea de esta fase naturalista y de detalle.

Presenta después *Los gansos del Capitolio*, de Emilio Mario y Domingo de San Santoal; *La fierecilla domada*; y *El negocio es el negocio*, de Mirbeau. El 25 de febrero estrena *La comedia del honor*, de Maristany y Golobardas [Fig. 95]. La nueva obra se recibe con desinterés y muchas dudas sobre la acción y los personajes, aunque se resalta el trabajo de Morano y el resto de la compañía.

El miércoles 5 de marzo se estrena una obra de Benavente de la que se lleva hablando desde el anuncio de temporada. Se comenta durante varias semanas el proceso: que Benavente la escribe, la entrega, la lee a la compañía, ésta la ensaya y hasta que se presenta. Se trata de *Por ser con todos leal, ser para todos traidor* [Fig. 96], una obra escrita expresamente para Morano en la que el actor interpreta a don Hernán Rodríguez de Orellano, personaje central. Aunque la prensa concede como parece lógico una gran atención al estreno de Benavente, el drama no entusiasma y hay cierta polémica con la resolución de la muerte final —con estertor y agonía «patológica» incluida— al parecer añadida por el actor.

El 14 de marzo estrena una curiosa obra de ambiente rural catalán escrita en el pulcro y modernista castellano de Joaquín Montaner: *La casa de las lágrimas* que ya presentó en la gira de 1917 y de cuyo autor ya había estrenado otro título: *La honra de los muertos*. También *Las murallas de Jericó*, de Alejandro Maristany se presenta sin lograr una gran repercusión; mientras que *La casona*, de Muñoz Seca [Fig. 97] se estrena como una obra peculiar en la que el autor del Puerto de Santa María cambia su estilo habitual para probar el género «serio».

La atención que un actor como Morano —que estrena asiduamente obras de autores noveles o en ejercicio— dedica al drama se comenta de nuevo como una de sus grandes virtudes, ante el poco riesgo general de los empresarios. El actor parece convertir dramas medianos en obras de interés a base de energía interpretativa: «la salva a fuerza de puños. Y no se crea que esto es una simple hipérbole. En el estreno de cierto

drama que el público había comenzado a acoger con algún recelo, tuvo Morano que romper una mesa de un puñetazo para acabar con la frialdad de la sala. ¡Qué de aplausos entonces!». La pasión traducida en gestos de gran intensidad es una de las características propias de Morano que pocos se atreven a probar «si en vez de ser Morano el que rompió la mesa, hubiese sido un actor de mediana categoría, se lo hubiera merendado el público, seguramente» [A.M. 1919: 2].

El actor participa el día 24 de marzo en una función a beneficio de una albergue infantil llamado La casa de los niños en el mismo teatro Centro, junto a artistas como Casimiro Ortas, Catalina Bárcena o Raquel Meller. En el acto Morano, considerado como recitador, lee versos de Federico de Castro y Rubén Darío.

Durante el resto de la temporada que acaba el domingo 30 se representan títulos como *Vida alegre y muerte triste*, de Echegaray; *Las de Caín*, de los Álvarez Quintero; la obra cómica de Mariano Pina Domínguez *El chiquitín de la casa*; o la obra *El asalto*, de uno de los autores franceses de moda: Henry Bernstein (1876-1953). Morano elige para su beneficio *La emboscada* [*L'embuscade*], de Kistemaekers [Fig. 98], que aunque recibe valoraciones diversas desde el punto de vista literario resulta de nuevo un éxito interpretativo para él y también para su hijo Marcial, que vuelve a lograr una gran repercusión [Fig. 99]. Llegado el momento de despedir al actor se ensalzan sus cualidades interpretativas al igual que su actitud ante los nuevos escritores. Arturo Mori no duda en afirmar: «Morano es el actor más completo entre los españoles» [Mori 1919c: 1].

El 13 de abril finalizada la temporada, un grupo de artistas celebran un banquete en su honor en el hotel Ritz. Entre ellos se encuentran Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Manuel Bueno, Fernando Díaz de Mendoza, Ricardo Calvo, Enrique López Alarcón, Tomás Borrás o Emilio Thuillier, entre otros. En el texto de la invitación podemos leer:

Él, en plena madurez de su arte, y tras de una pasajera ausencia de los teatros madrileños, ha dado ahora nueva y gallardísima muestra de la amplitud de su talento y firmeza de su trabajo, que se avalora con la insuperable condición de ser varío y seguro, moviéndose diestramente y con garbo por los más diversos senderos del teatro, que para este gran actor han conducido a la fervorosa aclamación popular. Tiene Morano, hoy que vive en las cumbres del triunfo, el mismo encendido entusiasmo que en los días en que inició su camino hacia la gloria; el entusiasmo es en los grandes artistas el mayor

tesoro, porque asegura sobre la realidad espléndida del presente la florida esperanza del mañana. Esto representa el nombre de Morano [Anónimo 1919a: 4].

En la función de la noche, que será la despedida del actor, se representa *El alcalde de Zalamea*. Morano ha dejado testimonio en la temporada que acaba de terminar de su capacidad renovada para enfrentarse, no sólo a los dramas modernos, sino también al teatro de verso; aunque ha dejado entrever en algunos títulos un gusto por lo excesivo y cierta tendencia hacia «lo patológico» que algunos consideran poco adecuada. Sin embargo *Miquis* que reconoce a Francisco como uno de los pocos que ha bebido de las fuentes de la tradición, le recrimina que anteponga dramas modernos sin enjundia a títulos como *El alcalde de Zalamea* o *Traidor, inconfeso y mártir* «sacrificando su gloria por su comodidad». Según el crítico «se conforma con seguir haciendo dramas truculentos de esos de «a mal Cristo mucha sangre», que están al alcance de los actores menos inteligentes» [*Miquis* 1919b: 9].

II.1.5.2. Dos temporadas en Barcelona y otro año de gira

La compañía viaja a Barcelona para una corta temporada. Debutará el sábado 19 de abril de 1919 en el teatro Novedades con un título de su repertorio: *La castellana*, de Capus. La compañía ofrecerá el mismo repertorio que acaba de representar en el teatro Centro de Madrid hasta el 30 de mayo.

Después viajará a Palma de Mallorca donde hará una pequeña temporada que terminará el 24 de junio. Antonio Navarro, que figura como director artístico de la compañía, publica un artículo en Baleares con las impresiones del actor sobre la isla:

Yo, acostumbrado a pasar las horas, los días y los años entre paredes de papel, recibiendo en mis ojos las irradiaciones artificiosas de las luces de los escenarios y en mi espíritu las sacudidas diversas a que me obligan las encarnaciones de los personajes que interpreto, busco aquí abajo, en la serenidad de estas islas, algo de ese premio con que sueña el místico para su alma, allá arriba. ¡Y lo encuentro! [Navarro 1919: 19].

Aprovechando la presencia de Rusiñol en la isla se celebra un homenaje en su honor y la compañía representa su obra más conocida: *El místico* [Fig. 100].

Lérida, Tarrasa y Reus son las últimas plazas de la gira. Tras esta ciudad el actor vuelve a Madrid a reorganizar su compañía. Publica la lista definitiva la segunda

semana de agosto y en ella podemos apreciar que Morano renueva la compañía casi por completo; mantiene, del elenco anterior, únicamente a su hijo Marcial y a las hermanas Fernández Villegas.

La gira de esta nueva formación comienza en septiembre. Viaja por Salamanca, Palencia, Zamora y Logroño donde permanece hasta principios de octubre. Después en noviembre viaja a Bilbao y Valladolid, y en diciembre a Zaragoza donde trabaja hasta finales de enero de 1920 y donde estrena *El conde de Valmoreda*, de Linares Rivas.

Otros títulos que incorpora durante estos meses de gira son el drama *En mitad del corazón*, de José Andrés de Prada (1895-1968) y Emilio Gómez de Miguel [Fig. 101]; *La musa loca*, de los Álvarez Quintero; *Después de la tragedia*, de Eugene Brieux (1958-1932); y una versión de *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen, titulada, *El hombre que tuvo el corazón de hielo*.

El año 1920 ha comenzado con la noticia de la muerte de Pérez Galdós el 4 de enero. Su fallecimiento impulsa a los teatros a programar las obras del escritor como homenaje póstumo. Morano representa el día 6 *El abuelo* y el mismo día de la función se leen, en memoria del autor desaparecido, algunos de sus textos. San Sebastián será la última ciudad donde actuará la compañía antes de volver a establecerse en Barcelona hasta junio.

Así el 11 de marzo debuta en la Ciudad Condal en su teatro predilecto, el Novedades. Representa en honor a Galdós *Amor y ciencia*, un drama que contiene un personaje central de características idóneas para el actor madrileño. Además de esta desconocida —para el público— obra del autor de los episodios nacionales y de los títulos que ha incorporado en la gira, estrena *El niño perdido*, de Ramón López de Montenegro (1877-1936) y Ramón Peña (¿?-1965); *Toda una mujer*, de José Andrés de Prada; y *Cobardías*, de Linares Rivas.

Inmediatamente después de Barcelona, entre junio y agosto, actúa en Reus, Valladolid, Vigo y Santiago. La gran novedad en la incorporación de títulos en aquellas fechas es *La casa cercada*, del novelista, poeta y dramaturgo francés Pierre Frondaie (1884-1948).

Se incorpora al elenco el joven Juan Espantaleón, un actor cómico sevillano de familia de actores que llegará a gozar de una gran popularidad en el teatro y el cine. La compañía trabaja después en San Sebastián desde finales de agosto hasta la segunda semana de septiembre y entonces, Espantaleón abandona la compañía al recibir una oferta por parte del teatro Lara. La marcha del recién incorporado constituye, dada la

fama iracunda de Francisco, un asunto que resulta jugoso para la prensa que afirma que «Morano ha puesto el consabido atronador grito en las propias bambalinas» [Brasa 1920:1].

II.1.5.3. Una temporada irregular en la Princesa

Morano vuelve a Madrid con 44 años, esta vez de nuevo al teatro de la Princesa. Además de Amparo Fernández Villegas lleva de primera actriz a la joven Carmen López-Lagar. Otras novedades en Madrid respecto a su anterior formación son Paquito Fuentes, hijo de Francisco Fuentes; Julia Sala como primera dama de carácter; Francisco López Silva; Gonzalo Llorens; y Fernando Porredón, hijo; entre otros. Estos actores se incorporan a la compañía en la que está su hijo Marcial —que conseguirá situarse esta temporada como un galán joven de mérito—, y a la que se han incorporado sus dos hijas: Sofía —que más tarde utilizará el nombre artístico Fifi— y Ángeles. Antonio Navarro continúa con sus labores de director artístico.

Anuncia como es habitual en él un extenso repertorio con los últimos títulos presentados en gira, algunos de los habituales y estrenos.

La inauguración de esta nueva temporada se realiza el 1 de octubre de 1920 con *Amor y ciencia*. La obra de Galdós la había presentado en Madrid quince años atrás Borrás —que también comienza esta temporada en el teatro Centro con otra obra del escritor canario—y no alcanzó demasiada repercusión. Morano, que interpreta a Guillermo Bruno, presenta la obra aligerada en los dos actos últimos; arreglo hecho al parecer por don Benito antes de morir.

La crítica valora la reposición incide en las virtudes de esta nueva reposición y la actualidad de la obra. El rey acude al teatro a ver la función y a rendir homenaje al fallecido escritor. Manuel Machado, que califica la obra como secundaria dentro del corpus de Galdós, se rinde sin embargo a las virtudes del actor, al que tras las reticencias de la pasada temporada cada vez valora en mayor medida y afirma que «Morano nos ha parecido esta vez, no sólo el excelente actor de siempre, sino más sobrio y justo que de costumbre» [Machado 1920a: 3].

Entre los múltiples comentarios que suscita la reaparición de Morano en los escenarios madrileños podemos encontrar algunas reflexiones interesantes relativas a las facultades del actor, que le posibilitan sus impresionantes variaciones de repertorio.

Gracias a la ductilidad de su talento y a la multiplicidad de sus aptitudes puede llevar a cabo la fatigosa labor que representan los cien títulos que la compañía tiene montados y en disposición de representar en todo momento. La ventaja única que puede tener tal ejercicio es que están sus envidiables, y por muchos envidiadas facultades, en plena actividad, sacudidas por constante inquietud, avizoras de expresiones, anhelantes de perfección en cada variedad. Así resulta el arte de Morano espontáneo, fresco, sin esfuerzo. La gimnasia espiritual a que se somete, como sucede con la gimnasia física, da elasticidad, elegancia y juventud a su estilo. [Anónimo1920a: 2].

Tras la reposición el primer estreno de la temporada será *En mitad del corazón*. El acto queda un poco deslucido por la poca asistencia del respetable, debido a las inclemencias del tiempo. La obra de los jóvenes dramaturgos, un conflicto entre hermanos con evidentes influencias bíblicas, consigue una acogida templada y benevolente que sin embargo no atrae al público al teatro y a los pocos días Morano tiene que retirarla de cartel y anunciar una reposición de éxito seguro: *Papá Lebonnard*. También repone *Cobardías*, de Linares Rivas y *Amor a oscuras*, de los hermanos Álvarez Quintero.

Pero insiste y prueba suerte con nuevos estrenos. El 20 de octubre representa la tragicomedia *El ocaso de los demonios*, de Ceferino R. Avecilla, obra floja cuyos defectos literarios logra encubrir el trabajo del actor que interpreta al demonio. La temática y el personaje central, que ha hecho fracasar un buen número de comedias, previenen a la crítica y a los espectadores que se esperan lo peor. Pero la intervención del intérprete salva la comedia del fracaso, que parecía anunciado. La dignidad de la presentación permite que el estreno se desarrolle sin incidentes y el autor salva discretamente la noche.

Pero el público no acude a la cita como se esperaba. La obra se baja de cartel y se reponen *Oscuro dominio*, *Felipe Derblay* y *La fierecilla domada*, tres obras que suelen suscitar el interés del respetable y consiguen mantener la asistencia en un nivel deseable para el teatro.

Se anuncia que el viernes 22 de octubre el Sindicato de Actores celebra una función a beneficio de los niños de Riotinto. Se trata de unos pequeños que fueron enviados a otras partes de España para que pudieran ser alimentados, debido a que la huelga de los trabajadores de esta empresa inglesa —situada en Huelva— se recrudece de manera dramática.

La profesión dirige una carta al rey Alfonso XIII y solicita su aquiescencia y su presencia en el acto, que finalmente se produce. El escrito lo firman gentes tan significativas en el teatro como Enrique Borrás, Francisco Morano, Ricardo Calvo, Miguel Muñoz, Francisco Fuentes o Casimiro Ortas, entre otros. El acto que iniciará Jacinto Benavente leyendo un texto en el que explica el carácter humanitario y apolítico del acto, continúa con un sainete interpretado por un reparto compuesto por varios de los mejores actores cómicos que se encuentran en la capital. Ricardo Calvo y su compañía del Español interpretan después el tercer acto de *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara. Aunque el plato fuerte es la expectación que se genera por la representación del segundo acto de *El alcalde de Zalamea*, interpretado por Borrás y Morano. La competencia es evidente por mucho que ambos actores la traten de evitar y la prensa la fomenta con comentarios parciales del tipo «Maravilloso Paco Morano; fue artista de arte y de público; se tragó a Borrás, aunque no quieran los intelectuales ni sus idólatras, que, en verdad, son muchos [Anónimo 1920b: 8].

Sin embargo es también muy común valorar a ambos actores frente a la paupérrima situación que vive la cartelera. En un artículo de José Francés, el autor ensalza a ambos actores deteniéndose en sus trayectorias, y en el caso de Morano explica su evolución y la razón de su amplio espectro interpretativo:

Morano se forma en el periodo benaventino y quinteriano, con rápidas fulguraciones de francesismo, traducido más por el ingenio de la frase que por la recia arquitectura pasional... Es la época de las comedias bien habladas y bien vestidas; de los sentimientos vagamente insinuados con una neblina de buen tono y una lánguida ironía de frívolo escepticismo. Morano adquiere la esencia sutilísima de ese teatro sin una finalidad profunda, que enseña a moverse en escena con soltura; a decir las frases sonriendo, con segunda intención; a parodiar gentes frívolas del gran mundo, que sólo al señor Bourget siguen interesando todavía. Pero, además, le acostumbró al actor, que se formaba en Lara y la Comedia, a la comicidad noble, a la gracia de las situaciones y de los tipos, sin llegar a la epilepsia verbal, a la procacidad salaz o a la caricatura plebeya de las comedias actuales. Los autores coetáneos de la mocedad y la primera juventud de Morano, tenían el respeto de su sensibilidad, y —si bien no descendían o ascendían a los abismos y cúspides psíquicas— daban siempre una medida agradable y ponderada de la vida. Esta educación, inevitable, que retrasó un poco la efectividad dramática de Francisco Morano, le ha servido para que hoy día pueda, cuando quiere, ser un gran actor de comedia, como es un gran trágico [Francés 1920: 15].

La conclusión tras la exposición de los valores formativos de Borrás equilibra a ambos artistas y resalta sus diferentes virtudes, ya que «Morano es un recio, un sobrio realista. Borrás, un exaltado, un hiperestésico romántico. Morano acerca a nosotros a los hombres de la parca historia y la vida quieta, los ejes de la emoción con una comprensibilidad fuerte y cotidiana; Borrás nos les muestra en una exaltación quimérica e inasequible» [Francés 1920: 15].

Se acercan las fechas tradicionales en las que se representa el drama de Zorrilla. Para Machado esta temporada resulta excepcional porque coinciden —aunque se representan más— tres tenorios en tres teatros distintos con intérpretes de altura: Ricardo Calvo «todo eufonía, romanticismo y lirismo» en el Español, Borrás «más dramático que poético» en el Centro y Morano «más naturalista y desenfadado» en la Princesa. Según el poeta Calvo «es el poema, la lira vibrante y sonora de Zorrilla, el verso y su música incontrastable, el prestigio del metro y de la rima puestos al servicio de la concepción dramática del gran poeta, sentido por otro poeta de la escena. Borrás es el drama, lo sentimental, lo pasional, lo trágico. Morano, la violencia y el desalmamiento del Tenorio» [Machado 1920b: 4].

Terminada la temporada del *Tenorio*, las reposiciones continúan con títulos habituales para Morano: *La Tizona*, *El collar de estrellas*, *Vida alegre muerte triste*, *El centenario* o *Los muñecos*; hasta que llega el siguiente estreno, que tiene lugar el 12 de noviembre. Se trata del drama *El condenado*, de José López Pinillos *Pármene*. La obra se recibe con interés aunque se tacha de sombría y de construir una acción forzada, pero el autor, hombre simpático y apreciado por la prensa, es bien tratado. El trabajo de Morano se liga a su capacidad de comprender los tipos populares, ya que encarna un ex presidiario atormentado.

El siguiente estreno es *La casa cercada*, obra de Pierre Frondaie (1884-1948), que estrenó en las anteriores giras y que, para algunos críticos, tiene un argumento «demasiado moderno» —el personaje del padre encarga al morir a su hijo que se case con su madrastra—, aunque para el público resulte interesante y llena de emoción. Morano, que interpreta al coronel inglés es alabado por su veracidad interpretativa.

El oculto tormento, de Ginno Roca y Pío Flaviis, una obra sobre un crimen motivado por los celos que deriva en un asesinato injusto recibe una acogida desigual, aunque la labor de Morano y su compañía se aprecia unánimemente. Algunos críticos

como Mori sentencian: «es lástima que tan admirables muestras de talento se hayan empleado en cosa de tan poco provecho» [Mori 1920b: 2].

Los títulos que ofrece hasta el fin de la temporada madrileña son ya todos conocidos: *La castellana*, de Capus; la comedia *Tortosa y Soler*; o *Magda* que represento en 1897 con la compañía de Ceferino Palencia y que se interpreta la noche del beneficio de la Villegas. En esta última obra consigue sobresalir su jovencísima hija Sofía por primera vez encarnando un tipo cómico: María, una muchacha ingenua. Seguirán *La propia estimación*, *Locura o santidad* y *El negocio es el negocio* obra con la que el actor celebra su beneficio. Un crítico ya veterano, Manuel Bueno, que le ha seguido desde sus inicios y que le aprecia de una manera sincera escribe una cariñosa crítica a modo de despedida.

Lo más frecuente es que el artista no encuentre la totalidad de los recursos de expresión que le exige su entusiasmo. La naturaleza no lo da todo más que en casos excepcionales. Francisco Morano puede envanecerse de un gran caudal de talento y de una considerable riqueza de facultades. El teatro, lejos de deformar su sensibilidad llevándole a confundir lo convencional con lo vivo, la ha agudizado. Así ha venido a ser el eminente actor un temperamento delicado y comprensivo a la vez, capaz de interpretar con acierto los más diversos aspectos de la realidad sentimental. [Bueno 1920: 1].

Entre el resto de las despedidas que recibe podemos destacar la publicación de unas coplas, a modo de carta abierta, en *Heraldo de Madrid* firmadas por el poeta y dramaturgo madrileño Antonio casero (1874-1936). En ellas el célebre sainetero — también dibujante y pintor— exalta su amistad con el actor y responde a una carta que recibe de Morano unos días antes [Casero 1920: 4].

Sin embargo no todo son parabienes. Alsina, en un resumen de la temporada de Morano en el Español publicado en *La Vanguardia*, acusa al comediante de divismo, de apoderarse de la escena y de situarse por delante de los dramas, centrándose principalmente en las escenas de lucimiento. Denuncia «un anhelo constante de concentrar la atención en su figura y en su labor, con evidente peligro de las preferencias dramáticas y de los respetos imprescindibles. De ahí que a pesar de sus admirables cualidades, nos haya defraudado su visita [Alsina 1923: 17].

La temporada finaliza el jueves 6 de enero de 1921. Independientemente del aprecio de un gran sector de la prensa, los estrenos no han tenido el éxito de público esperado. Las numerosas reposiciones de títulos conocidos y el poco tiempo que duran las obras nuevas evidencia que la compañía ha sufrido una campaña irregular. La prensa satírica hace sangre sobre la poca asistencia de espectadores e incide en algunas de las cuestiones más criticadas a este tipo de compañías.

Querido don Paco, cuando usted quiera puede volver a este teatrillo... Pero conste que no es todo culpa del coliseo... sinceramente Morano; las compañías de divos pasaron a la historia, y usted no lleva arriba de tres buenos actores contándole a usted [Anónimo 1920c: 9].

II.1.5.4. El viaje continuo del actor

El 9 de enero de 1921 la compañía de Morano debuta en el teatro de los Campos Elíseos de Bilbao, al mismo tiempo que la compañía de Ricardo Calvo lo hace en el Arriaga. Abre una temporada que terminará el 4 de febrero estrenando la obra *Vivir*, de López Alarcón. Después trabaja en Gijón y Cartagena, y en junio recalca en Alicante y su, entonces popular, teatro de verano. Gibraltar será la última plaza antes de dirigirse a inaugurar el teatro Cervantes de Almería en el mes de julio.

Ya en octubre durante una corta temporada en Málaga enferma y debe suspender las funciones de la compañía durante unos días. Una vez restablecido concede una entrevista a un periódico local en la que habla de sus dificultades para encontrar teatro en Madrid, de la leyenda acerca de su mal genio, de sus reparos con el Sindicato y de otros asuntos relativos a su personalidad artística.

Una de las cuestiones reseñables tiene que ver con su amor al teatro, que se traduce en una de las leyendas que rodean a este actor: que trabajaba siempre con la misma pasión, con el teatro lleno o ante seis personas, porque «donde no llegue la verdadera afición debe llegar el considerar que aquellas seis personas han pagado sus localidades para ver un buen trabajo, y no deben ser defraudadas; yo eso lo considero siempre» [Anónimo 1921: 4].

También resulta curioso cómo define el teatro que prefiere hacer: el teatro «psicológico»; la comedia dramática sin estridencias que «parezca una continuación de la vida corriente de una persona, pero que tenga fondo, desde luego; el teatro debe educar» [1921: 4].

Al finalizar Málaga Antonio Navarro abandona la compañía para sumarse a la formación Cobeña-Oliver, que actúa durante el mes de noviembre en Zaragoza. Morano vuelve a Bilbao en diciembre, donde estrena *El intruso*, una adaptación de *El pan ajeno*, de Turguénev en el mismo teatro donde comenzó su gira a principios de año: el teatro de los Campos Elíseos.

La compañía comienza el nuevo año 1922 en el Principal de Zaragoza, y pocas semanas después llega a Barcelona donde debuta el 30 de enero, aunque esta vez trabaja en otro teatro: el teatro Goya. La pequeña campaña dura hasta el 2 de marzo. Entre otras obras estrena *Las hazañas de Juanito el de Molaes*, de los hermanos Álvarez Quintero. La estancia en el Goya resulta provechosa; Barcelona siempre aprecia al actor, y este acuerda su vuelta para principios de la siguiente temporada.

El 9 de abril, ya en Madrid, participa un homenaje a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza que se compone de una manifestación por la calle y una función en el teatro Real, donde cada artista rinde tributo a los dos actores a su manera. Morano lee un poema de Eduardo Marquina dedicado al matrimonio. El resto del mes vuelve a viajar para cumplir compromisos adquiridos: representará en Reus y Oviedo.

Un texto de Morano se incluye, entre una gran número de testimonios y alabanzas de artistas de todo género, en un número especial en honor a Raquel Meller que edita la revista musical *La canción popular*:

Canciones y motivos achabacanados por la popularidad y por el antipático pianillo callejero, que llegaron al extremo de serme insoportables, sonaron gratamente a mis oídos —pareciéndome nuevos— al oírlos de labios de esa artista maravillosa que se llama Raquel Meller..., ¡La divina Raquel! Tal es el arte de esta mujer incomparable, que si algún día perdiese el encanto de su voz (ojalá nunca ocurra cosa semejante), seguiría siendo quien es... Su rostro, sus ojos y sus prodigiosas manos tienen sobrado poderío para que llegue al alma de los espectadores toda pasión, toda dulzura y todo sentimiento. ¡Oh actriz maravillosa, antes que tú, ninguna; como tú, nadie! [Morano 1922: 6].

Su opinión cuenta. Es un artista popular y de prestigio, como lo atestigua el hecho de que sus discos —conviene recordar que fueron grabados entre 1911 y 1914—, sigan en el catálogo de Odeon. La empresa presume en los artículos que promocionan el

carácter nacional de la compañía discográfica, de contar con los mejores actores del país.

También aparecen sus discos en anuncios insertados en prensa con la oferta del nuevo fonógrafo Quillet, que se vende a plazos de dieciocho pesetas al mes. Esta publicidad aparecerá con ligeras variaciones —ofrece el nombre del actor, junto a Ricardo Calvo y Borrás— todavía durante una década más.

La temporada va tocando a su fin y en abril de 1922 la compañía se encuentra en Valladolid en el teatro Lope de Vega, su última plaza donde estrena la comedia de López Pinillos *El caudal de los hijos*.

Decide tomarse unos meses de descanso y viaja a París a ver teatro durante el verano. Regresa a Madrid a finales de agosto para preparar su primera plaza de la gira. Esta vez comienza en Calatayud, donde debuta el 7 de septiembre de 1922; antes de regresar a finales de septiembre al teatro Goya de Barcelona.

La compañía que anuncia no ha cambiado en lo sustancial, y continúa con la Villegas de primera actriz, los tres hijos del actor —Marcial, Fifi y Ángeles [Fig. 102]— y algunos de los secundarios de la formación anterior. Contrata de primer actor a Francisco Comes, que viene de dirigir su propia compañía de dramas policíacos norteamericanos. En Calatayud su compañero y gran amigo Manuel Vigo, que también acaba de incorporarse al elenco, sufre una hemiplejía y queda convaleciente un tiempo para fallecer a mediados del mes de octubre.

Como ya señalamos anteriormente Morano, que se ha convertido durante estos años en protagonista de un género muy en boga en revistas y libros recopilatorios: la anécdota teatral, aumenta su corpus de manera significativa. Durante este mes aparecen dos historias en sendas publicaciones distintas —*Nuevo Mundo* y *Buen Humor*—, ambas firmadas por Manuel Vico, compañero del actor y todo un referente por estos años en el mundo de la anécdota teatral.

En la primera, que se publica acompañada de una caricatura del actor en la situación [Fig. 103], todo gira alrededor de la dificultad y la necesidad que tenían los actores de costearse y transportar un vestuario acorde al tipo de teatro que realizaban:

El gran actor Morano llevaba en su compañía un actor llamado Méndez, que nunca tenía más de diez o doce kilos de equipaje. Era inútil que don Francisco le regañara y le amenazara con despedirle de la compañía. ¡Que si quieres! El cobraba su nómina, pagaba a la patrona, y el resto se lo bebía o se lo jugaba tranquilamente, sin preocuparse

de aumentar su diminuto equipaje; ya Morano estaba en una situación difícilísima con él y a pique de echarle a la calle. Estaba la compañía trabajando en el teatro Principal de San Sebastián. Algunos abonados manifestaron a Morano el deseo que tenían de verle interpretar el *Otelo*. D. Francisco, complaciente, puso enseguida la obra en ensayo y repartió al amigo Méndez el papel de dux de Venecia, que sale en el primer acto. Este personaje tiene que vestir con verdadero lujo, como corresponde a su clase; nada menos que ¡un dux de Venecia! En cuanto el pobre Méndez se enteró de que le habían repartido ¡el dux!, no tuvo un momento de tranquilidad. «Ahora sí que me echan — decía —. ¿Cómo me las arreglaría yo para vestir todo lo mejor posible este personaje? Y desde aquel momento su pensamiento único, su obsesión, fue buscar el traje para dux. Llegó la noche de la presentación, y Méndez no quería salir de su cuarto hasta el momento que le tocase presentarse en escena; lo llamó Morano y dijo que lo dispensara, que estaba repasando el papel. «Esto es —dijo don Francisco— que va a salir hecho un mamarracho, y no quiere que yo lo vea hasta el momento de presentarse en escena; al fin lo tendré que despedir». Empezó la representación y llegó el momento de la salida del dux con todo su acompañamiento; apareció Méndez en escena, y Morano tuvo que hacer un gran esfuerzo para que el público no notara su asombro al ver a Méndez con su espléndida túnica de terciopelo encarnado; hizo Méndez su escena, y cuando Morano estaba encantado y dispuesto a perdonarle las fechorías anteriores, al ir a hacer mutis y volver la espalda a D. Francisco, ¡allí fue Troya! El gran Méndez había cogido una magnífica cortina del guardarropa, pero no había tenido la precaución de sujetarla bien por detrás, y al volverse de espaldas se le veían ocho o diez argollas de bronce de sujetar la cortina, que, conforme se iba retirando hacia el foro, iban dando golpes sobre las tablas del escenario. A Morano le hizo tanta gracia, que lo perdonó, y siguió muchos años en su compañía, vistiéndose en el equipaje del gran actor [Vico 1922a: 37].

La segunda anécdota tiene que ver con los problemas que generaba la constante renovación de actores «de librea», que interpretaban aquellos minúsculos papeles encargados de anunciar la entrada de otros personajes, servir o acompañar. Habitualmente eran ocupados por meritorios, recomendados:

Una de las molestias más angustiosas que sufren los primeros actores y directores de compañías teatrales, consiste en sortear las innumerables recomendaciones de gente que, habiendo agotado todo intento de colocación, y sin aptitudes para maldita de Dios la cosa, quieren asaltar el teatro como último baluarte. Parece que el siguiente caso ocurrió en la compañía dramática que dirige el primer actor y director D. Francisco

Morano. Le recomendaron un meritorio, y atendiendo a la recomendación, Morano le admitió en la compañía, repartiéndole un papel que no tenía más que aparecer en escena y decir, dirigiéndose al propio Morano, que representaba el protagonista: — Señor, el duque de Cunaquetut, que desea hablar con usted. No había manera de que el nuevo hijo de Talía pronunciase tal nombre en ningún ensayo, y cada vez que llegaba la frase era una carcajada general. Morano con la paciencia necesaria, le decía una y otra vez: —No se preocupe y fíjese, «Señor, el duque de Cunaquetut, que desea hablar con usted». No había manera. Al meritorio se le subía el pavo cada vez que llegaba la frase, y Morano se armaba de paciencia por quedar bien con la persona que le había recomendado al personaje de nuestro cuento. Ya era cosa esperada en los ensayos la llegada de la célebre frase, cuando una tarde el meritorio llamó aparte al Sr. Morano y, hablándole al corazón le dijo: —No tenga usted cuidado, que yo le juro que, cuando llegue el estreno, me sabré la frase de memoria. Creyó Morano, al parecer, lo que el meritorio le decía, y llegó la noche del estreno. Pero la sorpresa del primer actor no tuvo límites al llegar el criado y decirle resueltamente: —Señor, un caballero pregunta por usted. Tragó Morano el paquete, como vulgarmente se dice; pero, no conformándose con que el ingenioso meritorio le ganase la mano, fijó en él la mirada y le dijo imperiosamente: —Sal, y pregúntale cómo se llama. Desapareció el meritorio, y ya estaba gozando Morano con los sudores que iba a pasar el pobre aspirante a primer actor, cuando, volviendo éste a salir, dijo con toda tranquilidad: —Señor, dice el visitante que a nadie más que a usted puede decir su nombre. El meritorio había vencido, y Morano, como premio a su sagacidad, le señaló gustoso dos duros de sueldo [Vico 1922b: 23-24].

Su estancia en el teatro Goya de Barcelona se termina el día 7 de enero de 1923. Ha representado básicamente el repertorio habitual y algunos títulos, ya probados en la gira anterior como *El único señor*, de Mariano Golobardas y Ramón Almicroa —anagrama de su hijo Marcial, que comienza a dedicarse a la dramaturgia—; *El honor de los demás*, de José Tellaeche; *La conciencia pública*, sátira social de Francisco de Llorca y Carlos Micó; *La careta* [*La masque de amour*], adaptada por Maristany; *Edmundo Kean*, de Dumas; y *En el teléfono*, de Andre de Lordé (1869-1942) y Charles Foley (1861-1952).

Tras la Ciudad Condal la compañía viaja a Zaragoza y a Valencia para trabajar en Albacete, Alicante, Murcia y Cartagena. El actor terminada la gira se marcha de nuevo a París a ver teatro y disfrutar de la ciudad.

A primeros de julio, el día que regresa de París, sufre un accidente. Mientras preparaba la maleta se le cae del bolsillo del chaleco una pistola de su propiedad, el arma se dispara y le hiere en una pierna. El actor tras recibir una primera cura, sube al tren, en Madrid le extraen la bala y queda unos días convaleciente. El acontecimiento genera las inevitables bromas en la prensa, como la que aparece en *Buen humor*, cuando se pregunta qué título ensayan los cómicos y la respuesta, en el caso de Morano es *La bala perdida*.

La herida no tuvo que ser de importancia aunque tuviera bastante repercusión, ya que el 2 de agosto debuta en Jumilla, donde coincide con la compañía de Borrás y el 9 de agosto se encuentra en Madrid, donde recita fragmentos de *Los intereses creados* en un banquete íntimo en honor a Benavente en el Liceo de América.

Tras trabajar en Almansa a finales de agosto se dirige a la capital, tras años de ausencia, para representar con su compañía en uno de los coliseos más importantes de la ciudad.



Fig. 90. Retrato y caricatura caracterizado como *Papa Lebonnard*, en 1919



Fig. 91. Morano, de espaldas en escena junto a Marcial, en una escena de *El santo*, en 1919



Fig. 92. Escena de *Viejas leyes*, en 1919

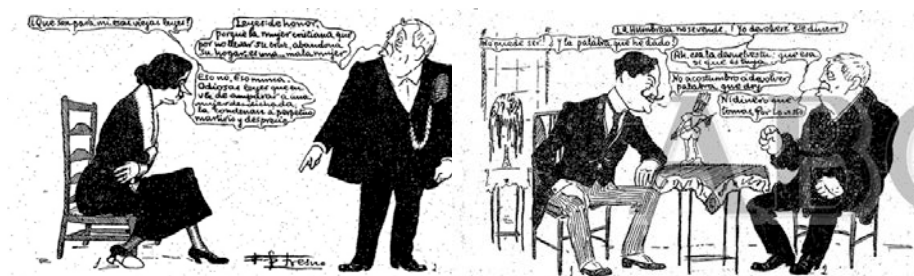


Fig. 93. Viñetas a partir de escenas de *Viejas leyes*, en 1919



Fig. 94. Escena y viñetas de *Oscuro dominio*, en 1919



Fig.96. Escena de *Por ser con todos traidor*, en 1919



Fig. 95. Escena de *La comedia del honor*, en 1919



Fig. 97. Escena de *La casona*, en 1919



Fig. 98. Escena de *La casona*, en 1919



Fig. 101. Escena de *En mitad del corazón*, en 1920



Fig. 99. Caricatura de Francisco y Marcial Morano en 1919



Fig. 100. Caricatura de una escena de *El místico*, en 1919



Fig. 102. Tres de sus hijos, que integran la compañía en 1922: Fifi, Marcial y Ángeles



Fig. 103. Caricatura de la anécdota relatada por Vico en 1922



Fig. 104. Posando con las actrices de la compañía, en 1923

II.1.6. Madrid: de los grandes coliseos a los teatros de arrabal

II.1.6.1. El teatro Español

A pesar de la crisis del sector y de la siempre compleja situación del teatro Español, la compañía del actor recibe la oferta de trabajar desde el inicio de la temporada del coliseo municipal hasta finales de octubre, fecha en la que debuta la compañía de Ricardo Calvo. A sus 47 años esta es la primera ocasión en la que Morano tiene la posibilidad de presentar el trabajo de su propia compañía en el principal coliseo de la capital.

La inauguración tiene lugar el sábado 1 de septiembre de 1923. La reciente muerte de Galdós motiva de nuevo que muchas compañías programen obras del escritor en momentos significativos, como los comienzos de temporada. Morano en esta línea comienza en un teatro tan señero como el Español con *El abuelo*, que ya estrenara en 1905. Ahora además de interpretar él mismo al protagonista León de Albrit, puede dar a sus hijas dos papeles de cierta relevancia como Nell y Dally, en su presentación profesional en la capital [Fig. 104].

Desde algunas tribunas se destaca el hecho de que es la primera vez que Morano [Fig. 105] trabaja en el Español con su elenco, algo sorprendente para muchos. También se reclama en el marco del tan traído y llevado proyecto del Teatro Nacional, el lugar que el actor madrileño, según ellos, merece:

Francisco Morano es actualmente el primer actor más completo, el heredero legítimo de las glorias más preeminentes de pasados días. Ningún otro, ni por facultades, ni por complejidad psicológica, ni por fama legítimamente conquistada, puede disputarle el primer puesto en la escena contemporánea, y es, sin embargo, el actor que más de tarde en tarde, y en peores momentos, actúa en Madrid, debido a que la concesión del teatro municipal no se otorga a quien mayores títulos reúne, sino al que de más hábil manera resuelve el cabildeo concejil y suma mayores influencias políticas [Contreras y Camargo 1923: 34].

Tras el estreno de la obra de Galdós la crítica se queja de las ausencias del actor y aplaude su personal interpretación de un texto tan conocido. Manuel Machado se suma a las quejas y establece una relación de necesidad entre el público de Madrid y el progreso interpretativo del actor. La habitual deformación que sufren, en sus hábitos interpretativos, los actores que frecuentan los públicos de provincias —un comentario

frecuente en la crítica hacia muchos intérpretes que llegan a la capital— es uno de los grandes miedos. La escasez de intérpretes de altura en los escenarios madrileño tiene una razón: se sufre. El público de Madrid impone «cierta medida, cierto tono; obliga a una auto inspección casi involuntaria, pero inevitable, que depura, afina y aristocratiza el arte y al artista. Cuando se tiene el talento y las dotes de Francisco Morano, no existe peligro alguno en someterse a ese contraste; antes debe solicitarse para medida del propio valer y de la propia estima [Machado 1923a: 3].

Y, en lo tocante al estreno de *El abuelo*, el crítico y poeta Sevillano, reconoce el trabajo del actor al afirmar que elevó el texto a hasta los puntos culminantes de la mejor literatura dramática, ya que supo dar al personaje principal «ese halo de idealidad transcendental y esotérico que lo asimila —si de lejos— a las divinas creaciones shakesperianas» [1923a: 3].

La presentación de Amparo Villegas —habitual función en aquellos años para dar relevancia a la primera actriz al comienzo de la temporada— se realiza el 3 de septiembre con *Señora ama*. Morano interpreta, como siempre desde que la comenzase a representar en 1908, a Feliciano. La obra de Benavente cumple su cometido como pieza de repertorio de segura aceptación. Sin embargo al tiempo que reconocen al actor su capacidad interpretativa, comienzan a afearle el hecho de que se enfrente a tipologías de galán «fondón y tripudo»; lejos del tipo deseado.

Es un magnífico comienzo de temporada, aunque tras dos reposiciones es ya tiempo de algún estreno cuya novedad atraiga al público madrileño al teatro de la plaza de Santa Ana. La predisposición de cierto sector de la crítica ante algunos de los títulos anunciados esta llena de reticencias de todo tipo: los que demandan el teatro más moderno y los que exigen que reponga títulos clásicos.

Morano no duda. El primer estreno será *Sansón*, de Bernstein [Fig, 106]. Se trata de una obra que el actor no ha tenido la oportunidad de contrastar con el público de Madrid, ya que sólo la ha representado en provincias. Aunque el día de su estreno es un éxito clamoroso y los partidarios del actor ensalzan su trabajo, otras voces discuten la traducción y afean el conjunto. Morano interpreta a Jaime Branchart y es recriminado —la primera de una larga serie de comentarios en esta temporada— por su exceso de expresión.

Las opiniones de la crítica son elocuentes: «Excesivo, poco dado a atemperar sus maneras habituales a la necesaria variedad de los papeles, es Morano siempre. Se deja llevar de los mismos efectos, ya sea Lechat, ya Brachart» [Pipí 1923b: 11]. Otro crítico,

el poeta Enrique de Mesa (1878-1929) admite que el auditorio aplaudió la pieza pero afirma que «no logró convencernos ni poco ni mucho». Define, además los excesos del actor sin paliativos: «Los ojos, fijos, zainos o desorbitados; los gestos y mohines de la boca, la flojera de las piernas y el traspiés a todo pasto, como indicio físico revelador de la procela y tempestad del espíritu, más sugieren en el ánimo del espectador motivos y visiones de orden cómico que no dramático» [Mesa 1923a: 1].

El tipo de interpretación prolija que el actor lleva desarrollando los últimos años —latiguillos incluidos— no convence. La tosquedad que imprime al personaje es ya para algunos de un insoportable artificio. Para otros Morano aporta, tras un estudio detenido del personaje, la rudeza justa que requiere un personaje como Brachart y «El latiguillo de que usó el señor Morano está difundido por todas las escenas del *Sansón*, imaginado y compuesto dentro de la preceptiva del melodrama [M. F. A 1923b: 2].

La siguiente obra *El caudal de los hijos*, de José López Pinillos, fallecido el año anterior se representa el 17 de septiembre de 1923. La obra lleva en el repertorio de la compañía desde que se estrenó en Valladolid el año anterior y se presenta en Madrid como un homenaje a *Pármeno*, personaje apreciado por los madrileños.

Pero la gran apuesta de este principio de temporada es *Shylock*, una adaptación que Marcial —como he dicho, tras el anagrama *Ramón Almicroa*— escribe para su padre a partir de *El mercader de Venecia*, de Shakespeare [Fig. 107]. El estreno reabre el debate sobre la licitud de adaptar una obra de tanta altura literaria para el exclusivo lucimiento de un actor. Se censura con cierta crueldad la osadía del joven adaptador y algunos tratan de establecer la línea divisoria entre literatura y teatro, mientras predicán la sacralización del texto.

La de Marcial se contrasta con ejemplos de otras adaptaciones de clásicos como las que han realizado actores como Sarah Bernhardt, Novelli, Firmin Gémier (1869-1933), Zacconi, Georgette Leblanc (1869-1941), etc. El hijo de Morano ha hecho una intervención bastante severa: añade un prólogo, unos polémicos endecasílabos finales, altera el orden de las escenas —refunde unas y suprime otras— y reduce la obra a tres actos. Parece evidente que el criterio fundamental de la adaptación ha sido, como señalan muchas plumas adversas, dar relevancia al personaje del judío para mayor lucimiento de su padre.

Voces de autores respetables como la de Marquina aplauden la iniciativa y la interpretación del actor madrileño. Entiende que es de los pocos actores del panorama nacional que se atreven a interpretar tipos universales como este. Señala también que

«tiene, además, innumerables aciertos de expresión, algunos de los cuales habrían parecido bien hasta a los más exigentes, de haberlos logrado un actor exótico» [Marquina 1923:4]. La perenne tendencia nacional a infravalorar los talentos locales.

Pero aunque se reseña el fervor del público el día del estreno, las críticas en general no son positivas. La adaptación como he señalado no acaba de convencer; pero la interpretación es lo que más ha molestado a algunos. Comienzan los comentarios sobre la poca idoneidad y el deterioro físico del actor: «a Paco Morano y le sobra carne para darnos la sensación del personaje; le falta una nariz aguileña y le sobra voz... [Mayral 1923a: 12]. Melchor Fernández Almagro, el crítico de *La Época*, opina que «faltaron a su voz, matices, y a su rostro movilidad, para que el usurero cobrase toda la vida que le asignó su creador. Insistió, con evidente monotonía, en el gesto gimoteante de Shylock» [Fernández Almagro 1923a: 1].

Pero Morano cuenta con adeptos que han apreciado en su trabajo lo que otros no encuentran. Algunas críticas, estas más positivas, llegan a expresar justo lo contrario que las adversas; Marín Alcalde señala que Morano «halló la culminación de su arte buceando en los recovecos más miserables del personaje. Aquellas transiciones del sollozo al regocijo en la escena precedente del juicio ante el dux fueron justamente admiradas por el público, que tenía ante sus ojos el alma desnuda del avaro e implacable Shylock» [Marín Alcalde 1923b: 5].

La temporada avanza. *El honor de los demás*, de José Tellaache [Fig. 108] —de quien ya representó *Viejas Leyes*— es el siguiente estreno para Madrid, ya que fue estrenada en Barcelona el año anterior. En esta ocasión se trata de un drama sobre adulterio en el que su personaje es también un usurero, llamado Mariano. El propio autor declara que ha querido escribir algo a la manera del desaparecido López Pinillos, y a medida de Morano. La aceptación es en general positiva, aunque su físico condiciona las opiniones, ya que como señala Díez Canedo «con más movilidad fisonómica, no habría pero que ponerle» [Díez Canedo 1923a:4].

Sin embargo se le achacan desde ciertas tribunas los mismos defectos a su trabajo interpretativo. La crítica de Enrique de Mesa, se publica cuajada de frases como «las mismas cosas de siempre» o «Morano utiliza siempre los mismos resortes». «Sus tempestades espirituales han de tener en todos los casos físicos reflejos patológicos» opina el crítico, que enumera acciones que se le antojan repetitivas como que «se desabotona el cuello, se inmoviliza, deja caer los brazos, le acomete temblor y flojera de piernas, comienza a hacer pucheros y represa o cohíbe una especie de hipo o sollozo

infantil» [Mesa 1923b: 7]. Su amaneramiento, percibido como recurso, comienza a ser preocupante en un lugar tan exigente como Madrid.

A pesar de ello su figura en el mundo de la escena se agranda y las anécdotas del actor continuán publicándose, sumándose a un corpus que al final de su vida será amplio. Como siempre, la espontaneidad y el mal genio desbordante del protagonista fundamentan el relato.

Un actor célebre y de primera categoría. Se habla en la tertulia de resoluciones heroicas, de enérgicas determinaciones, y de pronto, el artista, ahuecando la voz, y tras una minuciosa preparación de estudio del gesto y de la *posse*, comienza a referir: — Fue en provincias. Un empresario idiota me había hecho varias malas faenas. De pronto me amosqué, llegué a la contaduría, en donde, por cierto, dormitaba un empleado. Y agarré el teléfono. «central!... ¡Con el número X!...» «¿Es don Fulano?...» «¿Sí?...» «Pues le llamo para decirle que es usted un granuja, un canalla, un sinvergüenza, una muía, un salvaje, un tal y un cual...» Colgué el aparato. El empleado había oído mi monólogo — fue un monólogo — con la boca abierta. Se levantó de su asiento, se descubrió, avanzó hacia mí, y, tendiéndome la mano, exclamó entusiasmado: «¡Bien, don Francisco; eso es hablar por teléfono, y lo demás son tonterías!...» Tose el actor célebre, y queda en actitud de aguardar al empresario. No creemos preciso aclarar que quien así habla es el insigne Paco Morano [Mayral 1923b: 16].

Continúa la actividad en el coliseo municipal. El 9 de octubre se estrena el drama costumbrista y pasional en tres actos de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo *La casa de la alegría*, donde Morano interpreta a Juan Miguel, el asesino del amante de su mujer.

Comienzan al acercarse el final de su estancia en el Español, los beneficios. El de Amparo Fernández Villegas se produce el 19 de octubre con *Tierra muerta*, de Manuel Carballada [Fig. 109] al que se considera más un sociólogo que un dramaturgo. La obra es un drama rural de asunto caciquil que no acaba de convencer y en ella Morano interpreta a un profesor.

En su beneficio y despedida, que se produce el 24 de octubre, el actor escoge *El intruso*, de Turguénev adaptado por Francos Rodríguez y González Llana [Fig. 110]. La obra, que ya estrenó en Bilbao en 1920, es para la crítica una nueva prueba de la constante influencia que Zacconi ejerce sobre el actor madrileño. El cómico italiano la llevó muchos años en su repertorio, y parte de la adaptación que el director de escena

naturalista André Antoine (1858-1943) realiza en el teatro Libre de París en 1890. El final de fiesta será un juguete cómico de Muñoz Seca y Pérez Fernández titulado *Las cosas de Gómez* [Fig. 111].

Las críticas sobre la libertad con la que se ha hecho la adaptación de *El intruso* [Fig. 112] son de nuevo recurrentes; y lo cierto es que la variación es sustancial, ya que, entre otras cosas el drama se traslada de Rusia a Asturias. Como siempre Morano recibe alabanzas de un sector de la crítica aunque el otro incide en la repetición de sus recursos interpretativos.

La mencionada e inevitable comparación con el trágico italiano deja en evidencia según algunos las limitaciones del actor. Díez Canedo afirma que «Todo matiz desaparece en el trasplante que le ha servido al señor Morano para emular los éxitos de Zacconi. El gran actor italiano le da la pauta en que pone todos sus recursos emotivos: temblor de manos y piernas, el parpadeo izquierdo caído, el balbuceo en la primera sílaba de cada palabra». Para el crítico, exceptuando la caracterización de los personajes, no existe diferencia entre Shylock y el protagonista de *El intruso*: Semenovich [Díez Canedo 1923b: 8].

Acabada la temporada el actor sufre numerosos ataques a su técnica —sería más adecuado decir a sus recursos— desde diversos periódicos. Se le acusa como ya hemos visto de limitaciones y repeticiones. Su gran virtud de antaño: la diversidad que lucía en cada registro, es ahora un mismo patrón para cada personaje. «El Sr. Morano siempre es él: lo mismo en *Sansón* que en *La casa de la alegría*; igual en *Shylock* que en *El intruso*» [Mesa 1923c: 6].

Si bien parece que naufraga en la interpretación del drama de Turguénev, en el juguete cómico que cierra la sesión de beneficio logra lucir sus facultades cómicas, adquiridas en los tiempos del Lara, «La cuerda cómica fue pulsada por el señor Morano con claro talento, asistido por sobriedad de recursos y una grata naturalidad» [Fernández Almagro 1923b: 1].

El balance de la temporada en el Español ha sido malo. Respecto al resultado artístico la imagen del actor ha resultado decepcionante, en parte por la elección de los títulos y en parte por la obcecación, la insistencia en una manera de interpretar, las maneras repetitivas que el actor desarrolla de un tiempo a esta parte. Es, como he comentado, una tendencia constante a resolver los tipos a través de una aparente sintomatología patológica.

Pese a las opiniones negativas, casi todas relativas a los últimos montajes de la temporada, no hay que olvidar que el actor conserva el cariño del público. Pero si el balance artístico deja mucho que desear, el económico, si atendemos a las crónicas posteriores, tampoco ha resultado nada favorable.

Comienza a hablarse en la profesión de una manera recurrente de una crisis de público. Al menos de el público que se conocía hasta entonces. El nuevo público se encuentra lejos de los coliseos habituales, que no ofrecen más que obras cómicas llenas de frivolidad; es en los teatros populares donde se refugian ahora las grandes figuras de la escena. Así sucede que «Borrás, después de una temporada en el Centro, hace en la latina una continuación más brillante» y sin embargo, Morano «se va del Español sin haber conseguido el éxito económico a que por su categoría tiene derecho» [Contreras y Camargo 1924: 6].

Efectivamente es un hecho que la burguesía acomodada ha dejado de ir al teatro como solía, y hay un nuevo público lejos del centro. Morano toma nota y sus posteriores campañas en Madrid serán en teatros de un corte social más popular.

II.1.6.2. Barcelona y el comienzo de la crisis

Morano deja paso en el Español a la compañía de Ricardo Calvo y sale de nuevo de gira. Trabaja en Zaragoza, Calatayud, Valladolid, San Sebastián y Villafranca del Penedés antes de establecerse, de nuevo en el teatro Goya de Barcelona.

La estancia en Barcelona, que comienza a finales de enero de 1924, tampoco funciona como sería de desear. Estrena obras nuevas como *El vértigo* [Fig. 113], del escenógrafo, director y autor teatral Charles Méré (1883-1970) donde interpreta a un general ruso celoso y brutal que tiene a su mujer esclavizada; *El solar* [Fig. 114] comedia dramática del periodista aragonés Juan José Lorente (1880-1931), o *El coronel Bridau* [Fig. 115], una adaptación de la novela de Honoré de Balzac (1799-1850) *La Rabouilleuse* de 1842. La ya comentada crisis del sector teatral, tras un periodo económico boyante, es ya una realidad y el panorama en Barcelona para el actor es desolador. Se comenta en la prensa que «representa las obras para el apuntador», lo cual, dado el carácter del comediante «le proporciona no pocos disgustos y rabietas». Ante comentarios como que hace unos días «el Goya batió el record de la poca entrada, con media docena de espectadores, el veterano actor prometía ante su empresario no volver a Barcelona» [C. De M. 1924: 5], se evidencia que cada vez se hace más difícil sobrevivir, sin concesiones, en el teatro español.

Dada su fama de hombre de teatro que arriesga Francisco recibe numerosas ofertas para estrenar obras. En una carta al autor teatral Eduardo Marquina fechada en Barcelona el 24 de febrero de 1924, Morano responde al envío de un original —firmado en colaboración con Luis Fernández Ardavín (1892-1962)— que el dramaturgo le ofrece para estrenar. Se trata de una obra titulada *Otro alcalde* basada en el personaje de Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. El actor se excusa con franqueza del encargo:

Tal vez esté yo equivocado, pero me parece peligrosísimo para nuestro público —y de suyo muy calderoniano— este cambio en la cabeza... Este público tan entusiasta de Pedro Crespo, de Calderón... ¿cómo tomará la novedad de este otro Pedro Crespo? ¡Quizá bien, si se hace cargo de lo valiente del atrevimiento! ¡Quizá mal, terriblemente mal, si, equivocado (y váyale Ud. a convencer a un público de su error) lo toma a burla, irreverencia o chacota! Por lo que a mí respecta, querido Eduardo, «hecho» como estoy a interpretar aquel Alcalde... seguramente no hallaría la modalidad justa, que diese sensación de vida, a este otro, cosa perjudicial para el resultado apetecido; ni creo que la gente, que desde hace veinte años está acostumbrada a verme vestido de trusa —espiritual y materialmente— me admitiese con indumento moderno, también por dentro y por fuera [Amorós 2005: 332-333].

Pero temporada continúa contra viento y marea. El 18 de marzo organiza con motivo de la presencia de Jacinto Benavente en la Ciudad Condal una serie de conferencias en el Goya acompañadas de representaciones de sus obras. La primera lleva el título *La filosofía de la moda* y la compañía representa acto seguido *La propia estimación*. De nuevo la poca asistencia de público frustra la iniciativa. El desinterés de la intelectualidad y los reiterados ataques de la prensa nacionalista al premio Nobel provocan la reacción de un crítico como Marsillach, que indica que «si el Sr. Benavente hubiese conocido a la gente con que en Barcelona había de bregar, no hubiese venido. Ha venido y lo sentimos: por él porque se ha hecho víctima de una campaña injusta y cerril» [Marsillach 1924: 2].

A mediados de marzo de 1924 se anuncia el beneficio de Morano y el final de la estancia en Barcelona, que se realiza con la obra de Pirandello: *El placer de la honradez* donde el actor interpreta a Baldovino. Justo antes de abandonar la ciudad, a finales de mes, su hija Ángeles anuncia su boda para el mes de julio con Gerardo López Quesada,

hijo de un conocido banquero. También como solía ocurrir en estos casos la actriz afirma que abandonará las tablas para siempre, cosa que cumple.

Ciudades como Oviedo, Salamanca, o Palma de Mallorca en mayo serán las plazas donde representará el actor antes de marcharse a finales de julio unos días a París, donde aprovecha de nuevo para ver teatro; una costumbre reiterada con la que intenta mantenerse al tanto de los acontecimientos más importantes del teatro de su tiempo.

Regresa a Madrid poco después y comienza los ensayos a finales de agosto. Ha incorporado nuevos actores como César Muro, Enrique Ponte —padre de la actriz, posteriormente célebre, María Luisa Ponte (1918-1996)— y Cañizares.

En septiembre comienza su nueva gira en Logroño y después Salamanca, donde se alaban en la prensa las nuevas incorporaciones al elenco. Por aquellos días en Madrid aparecen reflexiones acerca de la poca afluencia de espectadores y el poco interés que suscita el teatro clásico en ese momento. Una pluma de prestigio como la de Antonio Zozaya (1859-1943) sentencia que «es un secreto, un secreto que todos sabemos, que el teatro clásico muere, y aun algo más triste: que debe morir». El escritor aprecia los esfuerzos de compañías como la Guerrero-Mendoza, Calvo, Borrás, Romeu⁹ o Morano pero entiende que el gusto del público no permite que se represente cuándo, donde y como es debido. Y lo que es peor «Las mismas obras magnas de los genios de la dramática española necesitan ser, no ya adaptadas, sino frivolidadas, para pasar entre murmullos y bostezos. Lo serio desentona en esta sociedad, enemiga de todo lo grande» [Zozaya 1924:1].

La gira continúa en Santander y la compañía finalizando el mes debuta en Zaragoza, donde la obra de Pirandello recién estrenada en Barcelona, recibe un pateo que sale reflejado hasta en la prensa madrileña. El 13 de noviembre, todavía en Zaragoza, se celebra un acto en el teatro Principal a beneficio de la asociación de periodistas en el que participa junto a Margarita Xirgu y Carmen Cobeña.

Durante este 1924 ha aparecido un libro importante para el teatro español: la *Historia del teatro*, de Narciso Díaz de Escobar y Lasso de la Vega. En el apartado dedicado a los grandes actores del siglo XX los autores dedican un elogioso párrafo a Francisco Morano, donde consideran que sigue las huellas de Vico y alaban su

⁹ Se refiere al actor José Romeu y Parra (1900-1986)

versatilidad a la hora de enfrentarse al repertorio. [Díaz de Escobar y Lasso de la Vega 1924:II, 311].

Se publican nuevas anécdotas de la vida teatral del actor y en este caso una firmada con seudónimo. Trata de una los aprietos en los que los actores se encuentran frente a la desfachatez de algunos compañeros:

La compañía de Morano, que se hallaba en no recordamos qué población, estaba poniendo en escena una obra que gustaba grandemente al público. Una noche al terminar la función, uno de los intérpretes enfermó repentinamente y Morano con objeto de dar la obra al día siguiente, encargó a un tal García que se estudiara el papel. Ensayaron por la tarde, pero García no daba pie con bola, efecto sin duda del poco tiempo que tuvo para el estudio. Morano, visiblemente molesto porque en el segundo acto estaba la escena eje de toda la obra y corría a cargo de García y de él, indicole que sería conveniente variar la colocación de los personajes, poniendo a García junto a la concha del apuntador, con objeto de que oyese mejor, colocándose Morano próximo a la puerta del foro. Empezó la representación por la noche y García salió airoso en lo poco que tenía que decir hasta el momento de la escena interesante. En ella García, que representaba el padre de Morano, había de contarle una larga historia que, como decimos, era lo más importante de la comedia. Quedáronse solos en escena y García exclamó: —Ya estamos solos hijo mío. Prepárate porque vas a oír una historia desconocida para ti. —Os escucho padre mío, replicó Morano. —Bien. Ponte allí (y le colocó cerca del apuntador, con el asombro natural de Morano) y óyeme. —Y el bueno de García se fue hasta la puerta del foro. —¿Sabes que vas a casarte con el vizconde de la Rosa? Morano al darse cuenta de la equivocación rectificó rápidamente: —Querréis decir con su hija, ¿verdad? —Naturalmente que con su hija; pero tú ¿qué habías creído? Y como veo que no estás para historias, me voy; e hizo mutis, dejando a Morano en la situación que es de suponer. Morano salió del trance diciendo: —Sin duda mi buen padre lo que quiere decirme era esto; y contó la historia que el autor había puesto en boca del otro personaje. Y terminado el acto no quieran ustedes pensar la que se armó en el escenario, pues Morano no se conformaba con menos de la cabeza de García [*El del telar* 1925: 4].

Después de la estancia en Zaragoza trabaja en el teatro Arriaga de Bilbao, y viaja a Miranda de Ebro. Tras estas ciudades tiene comprometida una breve temporada en Barcelona, donde vuelve a instalarse en el teatro Novedades y debuta el 11 de marzo. Comienza con la obra *El titán*, de Darío Nicodemi (1874-1934), y siguen la comedia de moda ¡*Béseme usted!*, [*Embrasez Moi*], de Tristan Bernard e Ives Miranda; *El agua*

milagrosa, de J. Cairo; *Mi hermano y yo*, de los Álvarez Quintero; o *Así es si así os parece*, de Pirandello estrenada durante la gira anterior. La corta estancia en Barcelona terminará el 7 de abril.

Después dirige a Castellón, Valencia, Alicante y de nuevo, a Castellón. Al terminar recibe una proposición para actuar en una población cercana: Vinaroz. Allí le ocurre un episodio de censura —con un alcalde— cuando intenta representar *El abuelo*, de Galdós.

Morano había actuado con lisonjero éxito en Castellón; de aquí pasó a Valencia, volvió a Castellón, donde nuevamente fue admirado y aplaudido, y para llenar un hueco entre dos fechas, suponemos, se propuso actuar en X. En el repertorio de Morano figura *El abuelo*, la obra personalísima, recia y humana del inmortal D. Benito, y Morano, que conoce los gustos de cada público, advertido de que el de X no gusta de entremeses, se dispuso a servirle el plato fuerte del drama galdosiano, seguro de que el ágape había de ser bastante a saciar la voracidad de una concurrencia en el pleno disfrute del mejor y más envidiable apetito. ¿El abuelo dijiste y de Galdós? Suponemos, nos imaginamos al monterilla santiguándose, aspergeándose, para ahuyentar lejos de sí a los mismísimos demonios. Total, que *El abuelo*, pese a las protestas del público contra el alcalde lanzadas, no se pudo representar [Rodríguez de Murviedro 1925: 4].

Durante la pasada temporada en Barcelona el diario *La Libertad* realiza una entrevista a Morano [Fig. 116] en su camerino del teatro Novedades. En ella el cómico cuenta que tras un periodo de bonanza económica nacional durante los años de la gran guerra, se ha vuelto a una situación parecida a la de antes del conflicto. Sin embargo ha crecido desmesuradamente el número de compañías, la oferta se ha multiplicado ante una demanda menor y las giras se han reducido. El actor no cree en la crisis teatral, sino en la económica.

El estado de las cosas anterior a los años de bonanza, que relata Morano, es el que queda de nuevo en pie cuando la economía entra en crisis. La incorporación de nuevos actores en posiciones importantes es prácticamente nula, y los que lideran las nuevas compañías aún no tienen crédito suficiente. El propio Morano lo describe en la misma entrevista: «La Guerrero, Borrás, Margarita Xirgu, Puga, Lola Membrives, etc.... Fíjese que los mismo que antes cumplíamos los compromisos, los seguimos cumpliendo. ¿Usted cree que puede hablarse en serio de que hay crisis teatral porque no resistan esas

compañías que llevan por jefes artistas que contratados son hasta notables y que al frente de una formación resultan deplorables?» [Anónimo 1925: 3].

El actor arremete contra las nuevas compañías con actores de poco fuste, a su entender, al frente. La causa es que ocupan fechas, habitualmente ocupadas por ellos en poblaciones importantes y representan el mismo repertorio. Cuando otra compañía llega, la anterior ya ha representado una serie de títulos que ya no se pueden repetir en la misma ciudad. A todo esto hay que añadir la pujanza del cine, que comienza a ser también un factor preocupante ante la falta de espectadores.

Las siguientes plazas de la gira: Reus, Tortosa y Manresa tendrán lugar en junio. Tras ellas da comienzo su descanso y el inicio de un nuevo viaje a París. Ocurre entonces la muerte del comediante francés Lucien Guitry (1860-1925), considerado el equivalente masculino a Sarah Bernhardt, uno de los intérpretes a los que Morano acude a ver a los teatros parisinos en sus escapadas. El dramaturgo Ceferino Rodríguez Avecilla (1880-c.a.1936), entonces corresponsal de *La Voz*, le hace un emotivo encargo, «el de dejar sobre esa tumba unos claveles rojos y unos claveles amarillos. El tributo de España. De nuestra España» [Avecilla 1925b: 1].

II.1.6.3. La primera temporada en la Latina

El rumor que desde hace unos meses se comenta —la posibilidad de que Morano comience la temporada en Madrid, en el teatro de la Latina— se confirma. El teatro acomete unas reformas y se anuncia que la primera función tendrá lugar el 1 de septiembre y será con *Papá Lebonnard*, y el episodio en un acto del desaparecido Ramón de Godoy titulado *En el camino*.

La lista de actores, encabezada por el propio Morano como primer actor y director, lleva a Amparo Fernández Villegas como primera actriz y a Francisco Hernández como primer actor. Continúan su hija Fifí y su hijo Marcial, así como Enrique Ponte, Eloisa Vigo, César Muro o Enrique Santos, entre otros.

Como anticipo a su presencia en la capital el polifacético Luis Astrana Marín, que cuenta por aquel entonces 36 años y se encuentra en Madrid desarrollando su faceta periodística en *La Libertad*, le dedica un elogioso artículo centrado en sus manos. Repasa de esta manera muchos de los personajes que le ha visto interpretar. Sus manos, para el autor son la clave: «Actor que domina sus manos (y el concepto podría extenderse al hombre en general) lo domina todo. Son las manos (para concluir por

donde empecé) el mejor agente de nuestros corazones; el instrumento más precioso que pudo darnos la naturaleza» [Astrana 1925: 5].

Pese a los traspiés de temporadas anteriores la popularidad del actor continúa en alza y en este momento —como en años anteriores— sólo hay otro intérprete que puede hacerle sombra: Enrique Borrás. La vuelta de ambos a Madrid se celebra desde varias tribunas periodísticas como la de Arturo Mori, que declara: «Borrás y Morano representan el casticismo dramático español. Han sucedido a Calvo y a Vico. El día que desaparezcan, vamos a tener que pregonar por las calles y plazas la vacante ¡con mucha necesidad!» [Mori 1925: 17].

La inauguración de la temporada en La Latina tiene lugar, como he dicho, el 1 de septiembre con su obra fetiche. Recibe algunas críticas como ya ha ocurrido anteriormente por lo modesto del cuadro acompañante, aunque valoran a Hernández y a la Villegas. Y mientras Fifi es elogiada con reservas en los papeles cómicos, la crítica relega poco a poco la figura de Marcial.

La obra con el paso de los años y cientos de representaciones se adapta al comediante. Es de las llamadas «obras de actor»; y ya son tantas temporadas las que se mantiene en su repertorio que, a sus 49 años, cada vez va necesita menos maquillaje y postizos.

La Latina se convierte esta temporada en el teatro popular de referencia. Los grandes talentos de la escena española —Borrás, Miguel Muñoz, Loreto Prado, María Palou, Enrique Borrás o María Guerrero— trabajan en este pequeño teatro de barrio. Se han abaratado los precios y tanto las clases acomodadas y como la pequeña burguesía se convierten en asiduos espectadores.

El día de la presentación el público acoge al artista con entusiasmo. La bienvenida a este espacio, que se encuentra fuera de los habituales coliseos del centro, es un factor que renueva el arte dramático en la devaluada cartelera madrileña.

La otra honra, de Benavente se presenta el 4 de septiembre, aunque el estreno de la temporada es *El coronel Bridau*, una adaptación de Carlos de Batlle a la medida de Morano que ya estrenara el pasado año en Barcelona. El público madrileño acude encantado.

En estas fechas a las funciones acude un espectador imprevisto. Se trata del autor dramático y director literario del diario francés *Le Figaro* Robert de Flers. Un mes después el periodista menciona a Morano en un artículo que el periódico parisino dedica, en el mes de agosto, a la visita de la compañía de Jaime Borrás al teatro de la

Exposición de París. En él durante un breve repaso de la escena española afirma que Morano es el mejor actor de la península. *El coronel Bridau* es la obra en la que apoya su comentario:

Nombre de ces compagnies jouissent d' une juste renommée. Nous avons applaudi à Paris, celle de María Guerrero de Mendoza, particulièrement estimée par le public de haute culture et qui, avec celle de Francisco Morano, se consacre au théâtre classique espagnol. Morano est, à l'heure actuelle, le plus grand acteur de la péninsule. Son caractère national ne le détourne point d'un sage eclecticisme. Il fait leur part aux oeuvres étrangères et particulièrement aux oeuvres françaises. C'est ainsi, que l'automne prochain, il doit interpréter, au Théâtre de la Latina de Madrid, une pièce tirée de Balzac, intitulée *Le colonel Bridau* [Flers 1925: 1].

Pero nos encontramos en un teatro popular y la compañía no se puede resistir, por motivos de contraste —y económicos— a programar la comedia de moda *¡Béseme usted!*, de Tristan Bernard e Ives Miranda; después representarán *El collar de estrellas* y *Señora ama*, de Benavente, un autor siempre bien recibido por el público de la capital y más con una obra ligada, de manera especial como hemos comentado, al intérprete.

Uno de los momentos especiales de la temporada, dada la escasa presencia del autor italiano en la cartelera de la capital será el jueves 30, cuando en función de noche se presenta *El placer de la honradez*, de Pirandello. La relevancia por el estreno de una obra del prestigioso autor italiano resulta importante también desde lo literario.

Para los críticos la expectativa es grande y al actor se le exigen —suele pasar con las grandes obras de todas las épocas— implacablemente los rasgos literarios que el autor de la crítica había encontrado en la pieza antes de ver la representación. En este caso Díez Canedo insiste en sus argumentos de antaño, según él es el actor el que decide alterar la obra para ajustarla a sus cualidades: «Hay comedias que imponen una manera; otras, las mejores, que aceptan varias. El Sr. Morano, poco flexible, ha hecho que la comedia vaya a él, y ha alcanzado uno de sus mejores éxitos» [Díez Canedo 1925: 2].

El propio Manuel Machado que relata el éxito obtenido por el actor, cita la crítica de Díez Canedo, apoya la apreciación del crítico y anima a Morano a modificar menos las intenciones del texto y que sea el actor el que se adapte a la obra. Le recuerda que «si las comedias mejores pueden venir al actor, los mejores actores son los que

saben ir a las comedias, llenos de sumisión y comprensivo entusiasmo» [Machado 1925a: 3].

Otro de sus títulos clásicos de referencia aparece después en la cartelera: *Traidor inconfeso y mártir*, de Zorrilla. En la prensa dedican una especial atención a su persona. Aparece un interesante artículo sobre la figura del actor firmado esta vez por el director de escena y escritor Cipriano Rivas Cherif (1891-1967) sobre el mes de temporada en la Latina, que encuentra sobremanera interesante. Para Rivas el actor se encuentra «en pleno dominio de sus grandes facultades y en plena expansión renovadora de su actividad como director», y aprecia la temporada popular que Morano realiza como «una de las más productivas por todos conceptos de cuantas es dado ver al verdadero aficionado al teatro» [Rivas Cherif 1925: 5].

Rivas Cherif Habla de todos los estrenos hasta la fecha, de la peculiaridad de los teatros populares y del acierto de los empresarios de la Latina. También habla del reparto, centrándose en Amparo Fernández Villegas —a quien compara con Inés Cristina, la colaboradora de Zacconi—, en el primer actor Hernández, al que ha cedido Morano el título de primer galán acertadamente, y en los hijos de Morano: Fifi y Marcial.

Un retrato de Fifi, cada vez con más relevancia en el oficio como actriz cómica, aparece como portada de la revista *Mundo gráfico* del 14 de octubre [Fig. 117]. Marcial sin embargo tras sus dificultades como adaptador, aparece cada vez más gris como actor y siempre a la sombra de su padre.

En un artículo publicado en la revista *La Esfera*, José Francés (1883-1964) establece —de manera similar a como lo hizo en otro artículo cinco años antes— una interesante comparación entre los dos actores del momento: Borrás y Morano [Fig. 118]. Repasa sus trayectorias por separado y trata de encontrar similitudes y establecer las diferencias «Morano es un recio, un sobrio realista. Borrás, un exaltado, un hiperestésico romántico». Ambos actores tienen en común lo más importante: «Esta misma convicción, este aprovechamiento y dominio de sus facultades propias es lo que les hace dignos al uno del otro, y dignos, sobre todo, de poder ostentar, en un período caótico como el actual, la legitimidad de sus dos primacías» [Frances 1925: 18].

Y se pone en escena el que será el éxito de la temporada: *Volver a vivir* de Sassone [Fig. 119]. Se estrena el 19 de octubre y se define como un drama de factura echegarayesca. El protagonista Ángel León es un abogado y periodista que, muerta su esposa, descubre por una carta que encuentra que fue engañado y se encamina al

inevitable duelo. De nuevo se destaca el trabajo minucioso del actor aunque determinados recursos continúan reflejándose en escena, esta vez con cierta complicidad del autor.

Tras el éxito del estreno y las funciones llenas de público, ambos reciben el habitual homenaje que, tras el éxito les ofrecen distintas personalidades de la política y la literatura como Benavente, Martínez Sierra, Muñoz Seca, Marquina, Arniches o Luca de Tena, entre otros [Fig. 120]. El acto se celebra el día 19 de noviembre en el hotel Nacional.

El último estreno *Así es si así os parece*, de Pirandello se presenta el 24 de noviembre. Se trata del segundo título de Pirandello que representa la compañía y se recibe con admiración. Resulta un gran éxito de público y la interpretación de Marcial, esta vez sí, recibe grandes ovaciones. El joven es calificado como un actor extraordinario.

Las opiniones tienden a suavizarse e incluso a equilibrarse en esta ocasión. Manuel Machado aunque reconoce las aptitudes de Francisco Morano insiste en su tendencia a transformar las obras y adaptarlas a su gusto, para que su personalidad prevalezca sobre el personaje [Machado 1925b: 4]. Otros críticos como Laserna animan sin embargo al espectador a disfrutar de la comedia [Laserna 1925a: 2].

La figura de Morano se aprecia ahora más que nunca más allá de la mera labor interpretativa; su personalidad excede a la del primer actor y director de compañía habitual. Comienza a juzgarse su labor desde ángulos más relacionados con la cultura y el compromiso artístico; la diferencia estriba en los títulos del repertorio que maneja. Como señala Fernández Almagro «ha realzado esta temporada la escena de la Latina en forma tal que difícilmente reconoce equivalentes en otros teatros de la corte» [Fernández Almagro 1925c: 1].

Como es habitual, participa en una función a beneficio del Montepío de Actores, el miércoles 25 de noviembre. Interviene en el acto tercero de *La loca de la casa*, de Galdós junto a Rosario Pino y Casimiro Ortas. Se trata de un acto solidario en el que participan los más importantes actores del momento en Madrid.

En estos tramos finales de la estancia madrileña comienzan a aparecer artículos que, además de ocuparse de la figura del actor, comprenden ya un balance de la corta temporada en la Latina. Tanto la asistencia de espectadores, como el rendimiento económico son valorados como excepcionales, aunque es como he señalado, en el

repertorio y la calidad de los trabajos donde se incide más por su carácter inusual frente al resto de la cartelera.

Las inevitables anécdotas constituyen el más preciado botín de los gacetilleros, que le persiguen hasta sonsacarle aquellas relacionadas con su sempiterno mal genio. El actor las relata con la intención de justificar sus reacciones, aunque, la demanda periodística las reproduce para hacer las delicias de los lectores. Una de las que narra tiene que ver con asuntos económicos y la falta de escrúpulos de los empresarios; todo un tema:

De paso por un pueblo de Barcelona me hicieron proposiciones para dar una función. Como no me convenía pedí por ella mil quinientas pesetas y me las dieron. Hubo que hacer el espectáculo, mas, ¡ay!, que el empresario se cogió los dedos, como vulgarmente se dice; apenas si tuvo ochocientas pesetas de entrada. Habíamos interpretado *Papá Lebonnard*, y terminada la obra surgió en mi cuarto el representante de la sociedad de autores: Vengo —me dijo— a pedirle a usted un favor. Como la entrada ha sido desastrosa, con objeto de evitarle el gasto de los derechos de propiedad al empresario vamos a dar por celebrada la función y que se fastidie el autor. —y el traductor— añadí. —Sí, sí, y el traductor— subrayó el representante muy contento. —Pues el traductor, ¡soy yo!, y usted es un canalla y un miserable y un granuja, y voy a dar parte de usted para que lo destituyan [*El del telar* 1925:1].

El otro tema muy recurrente también en las anécdotas teatrales como ya hemos visto, es el del meritorio inútil. En este Morano ya es un auténtico mito como el primer actor que sufre los errores o la desfachatez del joven inexperto:

Ensayábamos en Madrid Felipe Derblay. En una escena con la dama debo decirle: «la seguiré a usted hasta el fin del mundo», y en este momento ha de salir un criado y anunciar: «El duque». El actor encargado del sirviente no entró a tiempo, y yo le llamé la atención de una manera versallesca. La segunda vez se repitió el caso y nuevamente le corregí y le advertí que se fijara. Tres o cuatro veces más hube de llamarle la atención por su tardanza al presentarse para anunciar al duque, hasta que conseguí que lo dijese a tiempo. Llegada la noche, y en el momento preciso, le digo a la dama: «la seguiré hasta el fin del mundo», y entonces surge el criado lleno de satisfacción, y exclama: «El mundo», y «El liberal», añadí yo rojo de ira. Y no quieran ustedes pensar la que nos

dieron a los dos. Si me hubiera comido al majadero aquel, ¿no tendría razón? [*El del telar* 1925: 1].

La compañía se despide el 3 de diciembre de 1925 con la reposición de *Volver a vivir*, dando paso en el teatro de la Latina a la compañía Cobeña-Oliver.

Entre los comentarios y reflexiones que quedaron tras una temporada tan significativa podemos resaltar el artículo que *Alejandro Miquis* escribe desde su tribuna en *La Esfera*, en la que ensalza la figura del actor también como maestro de actores [Fig. 121]. Pasar por la compañía de Morano prestigia de manera indudable y el hecho de que dos de los mejores actores de la compañía sean sus propios hijos hace más simpática la anécdota del telégrafo con la que da comienzo el artículo:

Hace un par de lustros un empresario, en tratos con él, y que sin duda no creía que un nombre era suficiente bandera para una campaña teatral, le escribió pidiéndole la lista de su compañía, y don Paco, subido en el trípode, contestó incontinentemente: «Primer actor, Morano; primera actriz, Morano; segundo galán, Morano; primer actor cómico, Morano...» y así hasta el electricista, que —¿como no?— también era Morano. ¡Lista profética! [Miquis 1925: 32].

La visita a Madrid de la rapsoda argentina de origen ruso Berta Singerman (1901-1998) enciende de nuevo la polémica sobre la manera de decir el verso. La eterna discusión entre las maneras heredadas del romanticismo y las nuevas corrientes naturalistas implican de lleno a los pocos actores que, como Morano, frecuentan títulos de verso. Una vez más no hay un consenso razonable y sí muchas opiniones.

El 12 de diciembre Morano se adhiere junto a un gran número de artistas a una iniciativa que pretende testimoniar el respeto que la profesión profesa a *Walken*, seudónimo del fotógrafo José Calvache —especialmente pródigo en la sección Éxitos teatrales de la revista *La Esfera*—, hijo del también fotógrafo Diego Calvache y hermano de Antonio —torero antes que fotógrafo— y Diego —hijo— que fue autor de numerosas portadas de *Blanco y Negro* y se especializó en fotografiar a las gentes de teatro.

La publicidad del fonógrafo Quillet, un gramófono de tapa cerrada con bocina interior, incluye en su oferta de venta, entre otros, el disco doble de *La vida es sueño* recitado por Morano y *Amores de Avenzaiden* recitado por Ricardo Calvo. Se trata

como sabemos de una reedición; la grabación de Morano es la misma que Odeon editó en 1912. Este tipo de páginas publicitarias en las que el aparato, junto a un buen número de agujas y discos, se ofrece a plazos aparecen hasta la muerte del actor en 1933. En ocasiones posteriores el recitado de Morano será de *El alcalde de Zalamea*, también reedición del que apareció en 1914, lo cual da una idea de la popularidad y el prestigio del actor en este momento.

Otro dato para entender su buen momento profesional y su fama de hombre vigoroso y enérgico es un contrato publicitario que firma con Sanatogen, un tónico nutritivo que se vende en las farmacias [Fig. 122]. Junto a testimonios que refuerzan el valor del producto como el del torero Juan Belmonte o el escritor Ramón Gómez de la Serna aparecen sus declaraciones a favor del tónico: «El conocido actor D. Francisco Morano escribe: El Sanatogen es indudablemente uno de los reconstituyentes nerviosos más eficaces que he conocido».

II.1.6.4. La segunda de la Latina

La gira comienza con el año 1926 y el actor se encuentra con su compañía en Santander en febrero, cuando fallece Miguel Muñoz en Madrid. Con él desaparece otro interprete valioso, un de los pocos especialistas en el teatro romántico y clásico español. Su carrera en España quedó lastrada por sus largas y repetidas ausencias, ya que fue muy popular en América, donde realizó gran parte de su carrera profesional. Al regresar a Madrid se encontró con que su generación ya había ocupado las más altas jerarquías del arte escénico, y aunque trabajó con asiduidad nunca llegó al nivel de prestigio y popularidad de Borrás, Calvo o Morano.

Tras Santander trabajan en Valladolid, y en abril debutan en La Coruña en el teatro Rosalía de Castro. Morano no puede actuar debido a las secuelas de un accidente de automóvil ocurrido en Villalba de Lugo unos días antes. El resto de los ocupantes del vehículo salen mejor parados: Marcial sufrió heridas leves en una pierna y en un pómulo, y Fifi salió ilesa. Francisco queda convaleciente de un fuerte golpe en la cabeza que le impide trabajar durante unas semanas. Tras reponerse, cuando finaliza su compromiso en la Coruña, viaja con la compañía a Vigo.

Después en Burgos, en el teatro Principal ofrece una temporada entre junio y julio y llega en agosto a Madrid, donde prepara su nueva temporada en el teatro de la Latina. Esta vez tratará de ampliar el éxito de la temporada anterior durante el tiempo

que dure la estancia. Permanecerá en el teatro de la plaza de la Cebada durante cinco meses: del 3 de septiembre al 3 de enero.

La lista que publica no ofrece variaciones sustanciales aunque el actor cómico Hernández es sustituido por José Cañizares y el primer actor será Joaquín Puyol (1891-1956). Los títulos que anuncia como reposiciones son completamente distintos a los que ofreció la pasada temporada, aunque algunos como *La espuma del champagne*, *Sansón* o *El negocio es el negocio*, formaron parte de su repertorio en campañas anteriores. Sin embargo los estrenos reúnen obras de autores importantes como Benavente, Sassone, Oliver y el dramaturgo argentino Enrique Suárez de Deza (1905-1986).

Como ya he comentado, lo que diferencia la apuesta artística de Morano —y algunos más como Calvo o Artigas— de la de otros actores que lideran compañías es lo inusual de la lista de títulos que ofrecen; diferente en cuanto a variada y diferente respecto al resto de las compañías, que repiten los mismos títulos y autores de moda.

Otra novedad importante de esta temporada es la incorporación de una figura llamada gerente artístico, cargo que en el caso de la compañía de Morano ocupará el periodista y dramaturgo José Tellaeche (1887-1948). Se trata de una figura —antes llamada director artístico— que se encarga de leer obras nuevas y proponer a la compañía estrenos y reposiciones, aunque en algunos sectores de la prensa se duda de su utilidad ante una temporada tan definida como la que presenta el actor madrileño.

A principios de agosto en la asamblea trimestral del Sindicato de Actores, entre otras decisiones, se pide que asuman la presidencia y la vicepresidencia del Montepío de Actores, Enrique Chicote y Morano. La amistad que existe entre ambos se refuerza entonces y dará lugar a un gran respeto mutuo que Chicote refleja en sus memorias y del que hablaremos más adelante.

La inauguración de la temporada en la Latina se produce el 3 de septiembre. Como es lógico se comienza con el mayor éxito de la pasada temporada: *Volver a vivir*, obra que es recibida de nuevo con llenos de público. Resulta muy comentada la evolución, el progreso artístico de la interpretación que Morano realiza del personaje, desde aquella primera presentación en Madrid de la obra hasta esta nueva ocasión.

Francisco es modelo de profesional sensible para muchos. Un actor que evoluciona: «El comediante enamorado de su profesión, por el contrario, va modificando de vez en vez lo creado, y su arte consiste precisamente en dar la sensación emotiva con menos esfuerzo tal vez, pero con la misma intensidad para el auditorio, e ir llenando aquellas lagunas que por su descuido o por defecto de la obra marcaban

desigualdad entre escena y escena. Morano pertenece a ese pequeñísimo grupo de elegidos [A.F. L. 1926a: 3].

El 14 de septiembre se repone *La musa loca*, una obra de los Quintero que Morano incorporó a su repertorio en la gira de 1919 y que se hizo popular tras el estreno que la compañía Guerrero-Mendoza realizó en 1905 en Barcelona. A las alabanzas que hace la crítica de la interpretación del actor hay que añadir el elogio que del trabajo de conjunto se tributa a la compañía, que se luce especialmente en las escenas colectivas.

La anécdota de la noche sin embargo tiene que ver con el debut de Federico, el cuarto hijo de Morano. El jovencísimo actor —recién incorporado al elenco— recibe el bautismo escénico e interpreta el personaje de Romerillo arropado en escena por su familia.

La compañía desde el 17 de septiembre comienza a desgranar las reposiciones anunciadas: *Papá Lebonnard*, *El coronel Bridau*, *Sansón*, *Señora ama*, y *Primavera en otoño*. Estas obras serán los antecedentes al siguiente estreno: una comedia de Federico Oliver, el marido de Carmen Cobeña.

Se trata de *El azar*, un drama sobre la pasión y los peligros del vicio del juego, que se estrena el 6 de octubre. Aunque obtiene el beneplácito del público la opinión general de la crítica es que la comedia tiene defectos. Resulta fría, sobre todo en su tercer acto, y decepcionante en su desarrollo, con lo que el actor no consigue el lucimiento habitual aunque su trabajo es ensalzado y resulta ovacionado la noche del estreno.

En la obra de Oliver Morano interpreta —con los mismos recursos que siempre le reprochan— al protagonista, Fernando, que una vez arruinado recupera el amor de su esposa. Morano, «dueño de sus efectos, siempre los mismos de comedia a comedia, sea cual fuere la situación, pero sin duda, vigorosos e impresionantes» consigue el beneplácito del público como afirma Díez Canedo, porque según el crítico «anoche, en realidad, se ha aplaudido a un actor más que a un escritor dramático» [Díez Canedo 1926: 2].

Para el crítico la reiteración de recursos de Morano, ya muy comentada la temporada pasada en Madrid, comienza a ser un lastre importante. Sus efectos habituales «que se podrían catalogar viéndole tres noches seguidas en tres obras distintas» aparecen de nuevo en este primer estreno. Díez Canedo no duda en denominarlo, de nuevo irónicamente «actor patológico» [1926: 2].

El éxito de *El azar* [Fig. 123, 124] es sin embargo contundente en su primera semana, tanto que la compañía se ve obligada a programar domingos y festivos una función a las 16h, además de la de tarde y noche. Entre las funciones de la obra de Oliver la compañía ofrece títulos ya conocidos como *El placer de la honradez*, o *El alcalde de Zalamea*.

Francisco en aquel principio de temporada participa en diversos actos como el del 12 de octubre, en la conmemoración de la fiesta de la raza, con el tercer acto de *El alcalde de Zalamea*; o el 26 del mismo mes con motivo de la celebración del IV aniversario de la fundación de la Asociación de Estereotipadores, donde representa *Volver a vivir*.

El 28 de octubre tiene lugar el esperado estreno de¿*Y después?*?, de Felipe Sassone, una obra desigual sobre un don Juan que llegada su vejez se enamora [Fig. 125]. La acogida es tibia aunque se estima de manera general el trabajo de Morano.

El 29 de octubre se celebra en el teatro de la zarzuela la anual función a beneficio del Montepío de Actores, y en este caso se anuncia la primera parte del *Tenorio*. Se presenta como una función especial ya que cuenta con un reparto extraordinario encabezado por Francisco Morano como don Juan Tenorio, y actores como Santiago Artigas que interpreta a Avellaneda; Juan Bonafé como don Diego; Enrique Chicote como Butarelli; Casimiro Ortas como Alguacil segundo; Margarita Xirgu en doña Inés; Irene Alba como Brígida; Pepita Díaz de Artigas como doña Ana o Amparo Fernández Villegas como Lucía.

Entre tanto actor importante, de diversa procedencia y disposición al trabajo, saltan como era de esperar todo tipo de chispas entre ellos, concretamente entre los que tratan de representar la obra de manera seria y lo que se lo toman a la ligera, como relata Mori:

Fue durante una representación del *Tenorio*, a cargo de varias eminencias del teatro, disponibles, a la sazón, cuando Paco Morano, ofendido por las parodias incesantes de un actor que figuraba en el reparto, exclamó: «Si ese hombre trabajara en mi compañía, le echaría inmediatamente a la calle». Y cuando Margarita Xirgu sostuvo en el mismo tono «hemos venido para representar el *Tenorio* completamente en serio. Se nos ha llamado para honrar, en la medida de nuestras facultades, la memoria de Zorrilla, dando todo lo que tenemos de artistas al inmortal poema del Burlador». Y fue en el camerino de la referida actriz donde tuve el gusto de oír estas palabras, sobre el mismo tema: —

Qué impudicia! ¡Qué falta de sensibilidad! ¡Qué sacrilegio! Aunque haya pasado el tiempo, sirvan estas líneas para recordar a los organizadores de funciones benéficas que Margarita Xirgu y Paco Morano acudirán siempre con espontanea generosidad a todas las solemnidades de arte; pero sin prescindir del arte, sin cambiar las diademas relucientes por gorros de payaso, ni el coturno de la tragedia clásica por unas zapatillas de noche [Mori 1926: 32].

Sin embargo la compañía de Morano esta temporada, no representará el *Tenorio* y apuesta por sus propios títulos, distinguiéndose así del resto de la oferta de la cartelera teatral. Pero la obra de Sassone dura pocos días en cartel y Morano tiene que comenzar de nuevo a ensayar el siguiente estreno mientras repone títulos de su amplio repertorio como *Los gansos del capitolio*, *El solar*, *El collar de estrellas*, *El intruso* o *Tortosa y Soler*.

El 6 de diciembre estrena *¡Padre!*, Del dramaturgo argentino Enrique Suárez de Deza (1905-¿?). Se trata de una comedia dramática en la que el protagonista Florencio, casi senil, se casa con una jovencita a la que finalmente arrojará en brazos de un joven galán. A pesar de la interpretación —que se acepta como digna o incluso buena— la comedia va pierde fuelle durante su ejecución y no acaba de gustar [Fig. 126].

En sus últimos años Fernando Fernán Gómez hablando sobre la locura en la creación artística, en una artículo publicado en *ABC* hace referencia a la obra mencionada y a la deformación del naturalismo en actores como Morano:

Ni los más ancianos del lugar hemos alcanzado a ver las triunfales representaciones que los trágicos —denominación con que se conocía a determinados actores especializados en el género supremo, hoy en desuso, la denominación y el género— españoles y extranjeros en visita dieron de aquellas grandes obras tan propicias al efectismo de moda en la interpretación —degeneración del naturalismo que había sustituido a la interpretación romántica— y que consagró internacionalmente como genios de la escena a los Zacconi, Novelli, Mounet Souilly... Y en nuestro país, en menor medida, sin internacionalidad, a Borrás, Morano, Tallaví... No hemos alcanzado a verlos, como digo, pero a los profesionales nos ha llegado el eco de su prestigio, de su gloria. El naturalismo se imponía en la literatura, tanto en la teatral como en la narrativa, pero en el escenario los actores efectistas se llevaban la palma, Y ¿qué mayor efecto que la caída del telón cuando la esposa acababa de conseguir que al martirizado esposo le pusieran la camisa de fuerza, como en *Padre* [Fernán Gómez 1999: 3].

¡Padre! dura poco en cartel y Morano tiene de nuevo que recurrir a su repertorio, mediante algunos de los títulos citados anteriormente y otros como *Así es si así os parece*, *La emboscada*, o *Señora ama*.

El siguiente estreno, *El dominador*, de los portugueses Valeriano de Rajanto y Mario Duarte (1890-1934) se presenta el 21 de diciembre. La obra se aprecia como desigual, un tanto convencional y efectista. Francisco interpreta a Fortunio, hombre poderoso acostumbrado a ser servido que pretende lo único que no puede conseguir: el amor de Elena. Morano recurre de nuevo a la exageración para elevar la intensidad del drama, hasta el punto de que el crítico Rodríguez de León señala que «Morano, en *El dominador*, desbordó el personaje. (...) No es posible que un actor de las condiciones del Sr. Morano extreme de manera alarmante, inflexiones de voz, gestos, actitudes, ademanes...» [Rodríguez de León 1926: 6].

En ciertos sectores de la crítica, incluso en algunos de los antaño más entusiastas, se habla de una cierta tendencia a la exageración y a la repetición en los recursos interpretativos de Morano. El propio Fernández Almagro escribe que «quien vea al señor Morano una sola vez guardará de su arte una idea excelentísima, que se le irá gastando al hilo de ulteriores representaciones» [Fernández Almagro 1926: 1].

La presencia de Duarte en Madrid para el estreno se celebra con un almuerzo en el hotel Palace. Acuden literatos, críticos y gentes de teatro como Linares Rivas, los Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Fernández Ardavín, Díez Canedo, Borrás y el propio Morano. Pero pese a las celebraciones, este nuevo estreno no termina de cuajar y el año termina con la reposición de títulos como *El abuelo*.

La temporada no se desarrolla desde el punto de vista artístico de manera satisfactoria para el actor. La tendencia de Morano a aplicar lo que resulta una moda entre los actores influidos por Zacconi, es un mal para muchos; y al actor madrileño parece pasarle factura. En un interesante artículo publicado meses después sobre la evolución de las tendencias del teatro a lo largo de la historia, Estévez-Ortega resume la opinión de muchos sobre la invasión de un tipo de interpretación que se centra en los aspectos patológicos del drama.

Hay quien censura el impresionismo italiano, diciendo que desnaturalizó el teatro de Ibsen, y cita el caso de Zacconi, que «reduce *Los espectros* a representar la enfermedad de Oswaldo con todo lujo de detalles, desatendiendo el ambiente, que es el factor

poético principal en todos los dramas de Ibsen»; pero es una escuela de muchos adeptos y muy arraigada. Tallaví antes, y ahora el gran Borrás y Morano, siguen esta tendencia [Estévez-Ortega 1927: 15].

La actividad en el teatro continúa y la compañía repone títulos mientras ensaya el siguiente estreno [Fig. 127]. Una de esas reposiciones es *Señora ama*, de nuevo el título escogido el 6 de enero por Amparo Fernández Villegas para su beneficio.

Morano —parece reaccionar tras los numerosos comentarios recibidos sobre su técnica interpretativa— decide estrenar un título que se convertirá en el gran éxito de la temporada y en uno de los más importantes de su carrera: *El avaro*. La obra de Moliere que se estrena el 12 de enero es considerada lo mejor de la temporada y se recibe como un oasis en un panorama teatral muy alejado de manifestaciones artísticas de altura [Fig. 128-129].

Díez Canedo alaba sin reservas tanto la elección del título como la interpretación, y Fernández Almagro lo define de una manera mucho más concreta: «Mientras que en la España actual, toda tradición de gracia se encuentra casi perdida, estragada en el lodazal del astracán. Un aire cargado de esencias humanas nos batía ayer al frente, para avivarnos a todos el seso». El crítico no ahorra elogios al protagonista, esta vez más comedido en su interpretación de Harpagón «rebosando realidad psicológica, conmoviéndonos mediante el despliegue de su naturaleza, según lo indicaban gestos, actitudes, detalles de expresión, que Morano animaba con el matiz de que es capaz su arte, más sintético que analítico a la verdad» [Fernández Almagro 1927: 1]

La representación de *El avaro* aparece como la demostración de que cuando el actor quiere y tiene material dramático de calidad —es el caso de la obra de Moliere— se aleja de los trucos habituales que aplica en las obras contemporáneas. Su labor es apreciada como una redención tras los excesos expresivos de la temporada, y «por esta vez no ha sido el habitual paranoico con todos los estigmas revelados en los finales de los terceros actos. Ha penetrado en el personaje y ha coloreado su humanidad con flexibilidad y buen gusto» [Mesa 1927: 1].

Otra importante pluma, la de Marquina, completamente rendido alaba la comprensión que Morano ha hecho del personaje, la caracterización, el vestuario —la obra se anuncia como una copia fidedigna del montaje presentado años atrás en la Comedia Francesa— y la irreprochable labor de conjunto. «No quiso marcharse esta vez

Morano sin dejar satisfecha la razón que justifica y pule su probada excelencia» afirma el crítico, que aprecia su trabajo ya que «Sólo un gran intérprete puede atreverse a vivir sobre las tablas esos arquetipos dramáticos cuya fuerza específica está hecha de lugares comunes» [Marquina 1927: 6].

Es un éxito en todos los ámbitos. También se celebra la adaptación, firmada por el escritor cordobés Cristóbal de Castro (1974-1953) y Ramón de Román. Incluso el vistoso atuendo de época también merece un artículo sobre la profusión de calidades y colores en *Heraldo de Madrid* [M. D. 1927: 4], en la sección «Lo decorativo en la escena» en la que se alaba a la culta dirección artística que ha escogido una reconstrucción del vestuario de la burguesía del XVII francés.

Los ecos del éxito de este montaje se prolongarán bastantes años y se verán reflejados en libros como el ya citado de Enrique Estévez-Ortega publicado al año siguiente. Al hablar de la obra de Moliere sentencia que fue «representada con singular fortuna y acierto, por uno de los escasos actores inteligentes con que cuenta la farándula indígena» [Estévez-Ortega 1928: 117].

Se acaba la estancia madrileña y el domingo 30 se produce la despedida de la compañía y se representa en la sesión de tarde un texto a la medida de Fifi Morano, *La Chocolaterita* que su padre había estrenado en 1911 en Santander. Como broche final en la función de noche se repone la obra que ha devuelto al actor su lugar de prestigio en esta irregular temporada: *El avaro*.

La crónica de *Miquis* resume muy acertadamente la temporada y recuerda que «en su reciente temporada en la Latina, Morano pareció buscar los triunfos fáciles de las truculencias melodramáticas, indignas de un actor capaz de todas las finuras como él», y alegrándose del cambio final «¡Menos mal que redimió sus culpas haciendo que la temporada culminase en Harpagón!», «¿Fue vacilación del propio juicio ante el juicio ajeno casi unánime?» [Miquis 1927: 13]. El crítico atribuye la transformación a la influencia de la crítica a lo largo de la temporada en el criterio del actor. De sabios es rectificar.

II.1.6.5) El Goya en Barcelona y la renovación del elenco

Terminada la temporada madrileña que a pesar del éxito final no ha contado con una asistencia de público tan espléndida como la anterior, la compañía se traslada al teatro Goya de Barcelona donde debuta el 18 de febrero. El éxito unánime de la obra de Moliere en Madrid crea una gran expectación que se traduce en la asistencia al estreno

de numeroso público entre el que se encuentra la plana mayor de la intelectualidad catalana. La acogida entusiasta a *El avaro* se repite en la Ciudad Condal.

Nuevamente Francisco se ve envuelto en la recurrente polémica acerca de la necesaria formación del teatro nacional. El editorial de *El Sol*, de este año 1927 trata de desarrollar una idea acerca de una compañía de repertorio clásico que no se conformará en nuestro país hasta el año 1986:

Si Borrás, Morano, Calvo, Margarita Xirgu —y otros actores y actrices— logran formar una compañía para representar nuestro teatro clásico en España y en América, ¿no se habrá dado el primer paso en serio para levantar el prestigio de nuestra escena? Si de esta compañía nacional se desglosan en determinadas épocas algunos de sus elementos para realizar viajes de difusión del teatro clásico por capitales y pueblos, ¿no se habrá hecho una gran obra en favor de la cultura de nuestro pueblo? [Anónimo 1927: 1].

En el teatro Goya la compañía representa con mayor o menor fortuna los mismos títulos que en Madrid en una breve campaña —menos de dos meses— que termina a principios de abril [Fig. 130].

La gira posterior comienza en San Sebastián, donde debuta el sábado 16 en el teatro del Príncipe. Después Zaragoza en el Teatro-circo será su siguiente plaza, donde permanecerá hasta principios de junio, y viaja entonces hasta Logroño para representar en el teatro Bretón de la capital riojana.

Aparecen por aquellas fechas unas declaraciones del actor sobre la existencia del Sindicato —viene a distanciarse de la acción sindical habitual y pone en duda la eficacia de las medidas que la organización intenta imponer— y a favor del Montepío de Actores. Sus opiniones le colocan en una situación delicada respecto a los elementos más radicales de la organización. En la entrevista que también protagonizan otros actores, trata de no opinar sobre la reforma que se intenta aplicar al Sindicato y alega desinformación; aunque apuesta por un modelo lo más liberal posible [Salvador 1927: 7]

Ya en septiembre de 1927 comienza la gira de nuevo en Barbastro, para continuar después en Valladolid y posteriormente en Cádiz a principios de noviembre. Las palmas de Gran Canaria será la siguiente ciudad donde representará la compañía. El estreno en el teatro Cuyás tiene lugar el 22 de noviembre, donde ofrecerá una temporada de varias semanas y continuará después en Tenerife. Se encuentra en La Laguna cuando

ocurre el fallecimiento de la actriz María Guerrero y desde allí manda el siguiente telegrama a Fernando Díaz de Mendoza:

Para ensalzar arte maravilloso único María Guerrero, no creo que existan adjetivos nuestro idioma, con ser tan rico. Para llenar el vacío su muerte deja arte español han de pasar algunos siglos [Anónimo 1928: 23].

A principios de 1928 en Madrid se disparan los rumores acerca del futuro de la compañía de Morano. Se habla de una posible disolución, aunque parece que es deseo del actor, por el bien de sus hijos, que ambos Fifi y Marcial se desarrollen como profesionales lejos de la figura paterna.

Fifi será efectivamente contratada en el Infanta Isabel. Los rumores se disparan y se sitúa al propio Morano en diversas compañías como la de Díaz de Mendoza, e incluso con Margarita Xirgu en una formación en la que se comenta que estará también Amparo Fernández Villegas, de la que se comenta repetidas veces que abandonará la compañía de Morano. Al poco tiempo el representante del actor se ve obligado a desmentir todos los rumores anteriores sobre Morano, y afirma que la compañía tiene gira para todo el año y que Marcial se queda con su padre.

La gira comprende Málaga, Sevilla —donde se celebra un homenaje a los Quintero y se representa *El centenario*— en febrero, Jerez y San Fernando en marzo, Granada en abril, y después Úbeda y Cáceres, en mayo. Posteriormente trabajan en Plasencia en junio.

Se detiene unos días en Madrid donde recibe la noticia de la muerte de Ceferino Palencia. Escribe una breve carta —conservada en el Museo Nacional del Teatro de Almagro— al hijo del fallecido autor, fechada el día 24 de julio. En ella denomina «mi gran amigo y maestro» a Palencia, con el que ha desaparecido el último de los grandes nombres que fueron decisivos en sus comienzos. Pero no hay tiempo para mucho más; la temporada toca a su fin se dirige al teatro López de Ayala de Badajoz donde dará por terminada la gira.

Durante el mes de agosto reúne a su nueva compañía en Madrid para preparar la temporada. Los ensayos tienen lugar en el escenario del teatro Alkazar. El grupo se reúne con pocas variaciones, siendo la más importante la incorporación de la actriz cómica —que sustituye a Fifi— Pilar Calvo. Sus hijos, Marcial y Federico continúan en el elenco, así como Amparo Fernández Villegas o Puyol.

La gira de otoño —en la que trabajará en ciudades más pequeñas de lo habitual desde finales de agosto a finales de octubre— comenzará en Peñaranda, y continuará en Benavente, Zamora, Talavera de la Reina, Hellín en el teatro Olympia, Albacete, Toledo y Ciudad Real.

Durante la gira ocurre en Madrid el incendio del teatro novedades —el 23 de septiembre de 1928— en el que la gran cantidad de afectados, 67 muertos y más de 200 heridos, quedan prácticamente desamparados. Toda la profesión teatral organiza el 19 de octubre en el teatro Apolo un festival benéfico en el que Morano participa recitando *Los celos de la duquesa*, de Federico de Castro y *Marcha triunfal*, de Rubén Darío.

II.1.6.6. La temporada en el teatro Fuencarral

La temporada en Madrid que esta vez tendrá lugar en el teatro Fuencarral, tiene lugar desde el 25 de octubre hasta el 6 de enero. La elección de otro teatro, como era el caso de la Latina, alejado del centro es un riesgo añadido y más en un principio de temporada que, como veremos, ofrece una gran variedad de compañías interesantes para un público no tan numeroso.

El teatro elegido, incluso tras la experiencia de la Latina, no deja de ser extraño. La descripción del ambiente del barrio en el que se encuentra situado el teatro nos puede dar una idea: «Barro. Nubes de chiquillos. Músicas de pianola. Comadres con cenachos. Tufo proletario. Tabernas con pescado frito en las puertas. Plebeyez. Y un cartel lleno de prestigio intelectual que da un aire aristocrático a la barriada. En letras rojas: *El avaro*». La realiza un reportero que se acerca a entrevistar a Morano [Fig. 131] y da fe del contraste que produce encontrar por estas barriadas a las compañías que antaño ocupaban los coliseos del centro. [Romano 1928: 10].

Apuestan sobre seguro y comienzan la temporada con *El avaro*: Durante los primeros días repone títulos de éxito como *Volver a vivir* y hasta representa el *Tenorio*, que el año anterior evitó; pero la afluencia de público es escasa —en general en todos los teatros de la ciudad— y llevar público a un teatro como el Fuencarral requiere ciertas concesiones.

La tradicional representación de la obra de Zorrilla, que el actor ha evitado cuando ha podido ya no es, por su edad y por su estado físico, un título que programe. El *Don Juan* gusta, interpretado por Morano [Fig. 132]. Pero más allá de su prestigio o sus virtudes, su trabajo se discute ya que el actor queda objetivamente muy lejos del personaje. Como era de esperar recibe comentarios al respecto que no se centran tanto

en la edad como en su estado físico: «Este don Juan fondón —¿se puede decir fondón?—, no es el que mejor corresponda a la imagen que todos tenemos del mozo gallardo y calavera que merodea por ahí...» [Fernández Almagro 1928: 3]. Se le considera un gran actor pero no se entiende que insista con el mítico personaje.

El panorama que encontramos revela, en el caso de los intérpretes del *Tenorio* de este 1928, el escaso margen que la profesión proporciona al relevo generacional. Los donjuanes de este año son: Luis Reig, Ricardo Calvo, Francisco Fuentes y Morano —faltarían Borrás y Thuillier que no se encuentran en Madrid para completar el cuadro de los primeros actores del momento— y son actores de una edad excesiva para interpretar el personaje. Esta situación se justifica desde la prensa, cuya cantinela más repetida es que no hay actores como ellos entre los jóvenes para interpretar al calavera sevillano.

Pero la fiesta teatral del *Tenorio* es dada la demanda obligada, aunque el hecho es que en la España de finales de los veinte se ha perdido la práctica del teatro en verso. Esto ocurre en cierta medida por que el teatro poético —el teatro en verso en general—, está pasado de moda.

El otro tema fundamental es la formación de los actores. Independientes de la actividad en el conservatorio, los actores se forman trabajando en compañías que rara vez salen de un repertorio contemporáneo, muy alejado de la tradición de los clásicos del Siglo de Oro o del Romanticismo. La opinión general es que «*Don Juan*, aun con toda su prosopopeya, aún con toda su fanfarronería retórica, es mucho *Don Juan* para estos actores de ahora que hechos en los galancitos de las comedias domésticas de té y noviazgo, desconocen la buena tradición de nuestra escena y han olvidado o tal vez no han aprendido nunca a declamar bien los versos» [Ferragut 1928: 12].

La temporada en el Fuencarral continúa durante el mes de noviembre. Mientras ensaya el siguiente estreno intenta atraer al público con reposiciones de títulos archiconocidos por su público. Tampoco se resiste —se encuentra en un teatro de barrio— a interpretar los éxitos madrileños de aquel mismo año como *Mi padre no es formal*, de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez-Roig, que triunfó de manera espectacular en el teatro Avenida en el mes de julio la temporada anterior.

El 6 de diciembre estrena el título más esperado del momento: la adaptación que el escritor madrileño decadentista Julio Hoyos (1884-1940) realiza en cuatro jornadas de la novela *Tigre Juan*, de Ramón Pérez de Ayala; el mismo crítico que atacó despiadadamente a Morano cuando presentó *Hamlet* en Madrid en 1915.

El trabajo de Morano es elogiado en general y se relacionan las carencias de su interpretación a los defectos de la adaptación. «Interpretación vacilante, inexpresiva, exagerada» son algunos de los adjetivos que acumula el trabajo del actor desde varios foros. Hay que tener en cuenta la popularidad de la novela de Pérez de Ayala; una obra llena de referentes, publicada dos años antes y considerada una de sus mejores obras ya en aquellos años. El precedente literario no consigue superarse y lastra de una manera contundente la producción.

Díez Canedo que encuentra numerosos defectos en la adaptación, ni siquiera aprecia la interpretación aunque piensa que el actor «pone en juego todos los recursos de su arte de comediante». Entiende que los integrantes de la compañía «harto hicieron, sin hacer mucho, por encarnar esos personajes cuya realidad se quedó en el libro [Díez Canedo 1928: 3].

Pero tiene que ser Enrique de Mesa quien ponga el dedo en la llaga. Opina que la adaptación es una reducción sintética de la novela que resulta en escena como una caricatura del original. Pese a los aplausos incondicionales de los seguidores del escritor y del actor que se escuchan en el estreno, el crítico entiende que la obra es una especie de esquema sin vida alguna. Pero la parte interesante de su crítica tiene que ver con el recuerdo de los ataques que Pérez de Ayala dedicó a Morano trece años antes, y que no duda en citar:

¡Y este es Tigre Juan? El hombre «cuellicorto, de vientre asaz rotundo y de piernas harto frágiles dada la corpulencia del torso» —tal nos describe al señor Morano don Ramón Pérez de Ayala en su libro *Las máscaras*— ¿puede encarnar al memorialista sangrador y curandero de Pilares «alto y extremadamente enjuto, de cuello largo, rugoso y retráctil» —tal nos pinta a su héroe el propio novelista—. Cuando supimos por la información periodística que el Sr. Pérez de Ayala había calificado de admirable la interpretación que de su criatura hacía el Sr. Morano, llegamos a pensar si el autor de *Las máscaras* se equivocó antaño al disecar con tal justeza el arte del estimable actor. Ahora, después de haber asistido al estreno, afirmamos que aquel juicio tiene caracteres de perennidad, y que en esta ocasión es cuando el perspicaz crítico se ha equivocado [Mesa 1928: 8].

Los repetitivos recursos del actor vuelven a ser puestos en relieve por el crítico: «la expresión entontecida, el hipo, las manos engarabitadas, el temblor perlático, y, de añadidura, un dejo en el habla que algunos juzgaban asturiano, otros gallego, y que a

nosotros nos pareció el clásico tonillo de los guardias de seguridad en los sainetes» [1928: 8].

La respuesta de Ayala aparece en una entrevista en la que alaba al actor madrileño —como hizo previamente al estreno— y sin que el entrevistador saque el tema desarrolla su opinión sobre sus pasados ataques y su recientes afinidades con Morano: «En otro tiempo hice un estudio de Morano, actor. Más que defectos, le encontraba excesos. El buen entendedor encuentra allí un gran elogio para Morano». El escritor, achaca su postura de entonces al «naturalismo exagerado» y a «los dramas patológicos» que predominaban en aquel momento, y sostiene que «Ahora sucede lo contrario: existe un tipo de actor exangüe y afónico. Por lo tanto, la vitalidad artística de Morano resalta y admira» [Díaz Fernández 1928: 2].

Con todo el estreno de *Tigre Juan* no responde a la popularidad de la novela [Fig. 133-135]. No consigue despertar el interés del público de teatro al nivel que se preveía y la compañía debe recurrir de nuevo a reposiciones para darse tiempo a preparar un título nuevo y se vuelven a desgranar los títulos habituales.

«La ira de Júpiter, comparada con la que anoche sentía Morano, era una rabieta de chico mimado» es el comentario que Gerardo Ribas utiliza para dar una idea de la reacción de Morano al sufrir las calumnias aparecidas en la revista *Proyecciones* y firmadas por su director, el vallisoletano José Luis Salado. Al parecer, el reportero no consigue una entrevista y se inventa datos como que Morano no sale a actuar sin apuntador o que bebe licores con asiduidad.

Ribas que entrevista al actor para su sección de *Heraldo de Madrid* —que trata sobre los hábitos alimenticios de personajes populares— deja claro que todo es inventado por el plumilla, que afirma que Morano desayuna manzanilla, almuerza pescado y huevos, cena café con leche y eso sí, fuma constantemente. El actor sin embargo afirma que no da importancia a la comida, que nunca ha probado el alcohol y que odia comer sólo. Todo sencillo: come en media hora, nunca hace sobremesa y su plato favorito es el arroz. También afirma que ante la costumbre comentada por otros hombres de teatro de permitir a los autores que lean sus comedias a los directores durante la comida, jamás ha hecho algo parecido, ya que las comedias las lee él [Ribas 1928: 16].

Un hecho importante para el actor ocurre el 11 de diciembre. Se celebra en el teatro Centro una función en homenaje a Jacinto Benavente, representando entre otros fragmentos de sus obras uno de *Señora ama*, con la particularidad de que Morano —

famoso intérprete de Feliciano, el protagonista— trabajará junto a la famosa actriz argentina Lola Membrives (1888-1969). Esta colaboración puntual dará pie, en un futuro, a un periodo intenso de trabajo conjunto.

El siguiente estreno tiene lugar el 27 de diciembre de 1928. Será la comedia *Parodi y compañía*, del dramaturgo de origen toscano Sabatino López (1910-1986). En ella Morano interpreta —en la adaptación española— un tipo que le encaja de maravilla: un comerciante catalán tosco por fuera pero buena persona en su interior; algo que ya había realizado con muy buenos resultados en *Tortosa y Soler*. La obra es una comedia de carácter, que podría ser calificada como «de figurón», en la que el personaje principal acapara la acción y el texto mientras el resto de la compañía se limita a responder sus intervenciones.

Se acerca el final de la temporada y Amparo Fernández Villegas representa, como es habitual en su beneficio *La fierecilla domada*. Morano para el suyo escoge *El intruso* y una comedia de los Quintero titulada *Mañana de sol*. La adaptación de la novela de Turguénev vuelve a recibir una crítica de Diez Canedo que, a diferencia de la que publicó años atrás, resulta más benévola. Aprecia el nuevo final en el que el personaje permite a Morano —con sus dotes «patológicas»— morir de una manera muy impresionante, y cumple su cometido pues «la embriaguez del acto primero y la humillación voluntaria del segundo, le bastarían, a falta de la exactitud patológica del acto tercero, para dar vivo relieve dramático al personaje [Diez Canedo 1929a: 3].

La temporada en el teatro Fuencarral ha resultado satisfactoria, a pesar de que ninguno de los estrenos ha conseguido la entrada de público deseada y el teatro, lejos del distinguido centro, ha sido poco frecuentado por los periodistas y la intelectualidad madrileña; ha tenido en consecuencia menos reflejo en prensa que pasadas temporadas.

La reposición de títulos, necesaria ante el poco interés del respetable por los estrenos ofrecidos, tampoco ha mejorado las cosas. Y la competencia con otros teatros y otras compañías —también con primeras figuras al frente— en cartelera al tiempo que la compañía de Morano, han relegado un tanto la temporada de un teatro de barrio como el Fuencarral.

Ciertamente desde septiembre a febrero se han concentrado en Madrid un gran número de compañías del llamado teatro «serio» con grandes figuras a la cabeza: la de Ricardo Calvo, la de Irene López Heredia, la de Lola Membrives, Margarita Xirgu, María Palóu y la Díaz-Artigas. Tanto es así que ante la nueva apertura del teatro Español tras dos años cerrado, la compañía que se presenta como titular se antoja floja

para muchos tras esta inusual primera parte de la temporada llena de figuras y teatro de calidad. Se teme como así sucede un vacío de compañías relevantes para el resto de la temporada.

Morano parece encontrarse tras esta temporada sin grandes aciertos y con los recurrentes reproches críticos a su trabajo, en el principio de su decadencia como actor. Pero sin embargo se le distingue del resto, concediéndole de nuevo el mérito del prestigio por ser de los pocos que no ceden apenas ante el aluvión de obras de moda, insulsas o repetitivas. «Algo más sabe el Sr. Morano: realizar una temporada sin conceder demasiado al mal gusto y a la industrialización de los escenarios» [Fernández Almagro 1929: 2].



Fig. 106. Una escena de Sansón, en 1923



Fig. 105. Retrato con monóculo en 1923



Fig. 107. Una escena de Shylock, en 1923



Fig. 108. Escena y viñetas de *El honor de los demás*, en 1923



Fig. 109. Viñeta de una escena de *Tierra muerta*, en 1923



Fig. 110. Retrato en 1923



1. DON JUAN (FRANCISCO MORANO).—2. LOLÍN (PILI MORANO).
 Don Juan: Al padre no ha salido. El oso no es tonto. ¡No es tanto el oso, no!!
 Lolín: Pues salió a la madre.
 Don Juan: También la conocí.
 Lolín: ¿Quién creó?
 Don Juan: Anda, la cosa.

Fig. 111. Viñeta de escena de *Las cosas de Gómez*, en 1923



ACTO 1.—1. EL DUQUE DE SALPUENTE (SR. DEIGRAS).—2. RAMÍREZ (SR. MORANO, M).—3. EL
 CONDE DE QUINTERO (SR. CAÑIZARES).—4. DON MIGUEL DE LA BARRERA (SR. MORANO, F).—
 5. SINDICATO (SR. MONTAÑERO).
 Don Miguel: Sepan ustedes, los que pretendieron burlar mis cabellos blancos con
 una corona de pagano...
 El Duque: ¡Fura de aquí!
 Don Miguel: ¡Fura, respágame, lo oyes; saber quién soy, ¿no? Pues soy el padre de...
 ¡de la ruina!



EPÍLOGO.—1. SIMFOROSO (SR. MONTAÑERO).—2. DON MIGUEL DE LA BARRERA (SR. MORANO, F).
 Simforoso: ¡Muerto! No te horroras nada más que yo. No te rezará nadie más que yo
 juntos. Siempre juntos. Hasta la muerte.

Fig. 112. Viñetas de escenas de *El intruso*, en 1923



Fig. 113. Escena de *El vértigo*,
 en 1924



Fig. 114. Escena de
El solar, en 1924



Fig. 115. Escena de *El coronel Bridau*, en 1924



Fig. 116. Caricatura en 1924



Fig. 117. Fifi Morano en la portada de *Mundo Gráfico*, en 1925



Fig., 118. Dibujo en la revista *La Esfera*, en 1925



Fig. 119. Escena de *Volver a vivir*, en 1925



HOMENAJE A FELIPE SASSONE Y FRANCISCO MORANO CON MOTIVO DEL GRAN ÉXITO DE LA OBRA "VOLVER A VIVIR"

Fig. 120. Caricatura del homenaje en 1925



Fig. 121. Retrato en 1925



Fig. 122. Anuncio publicitario

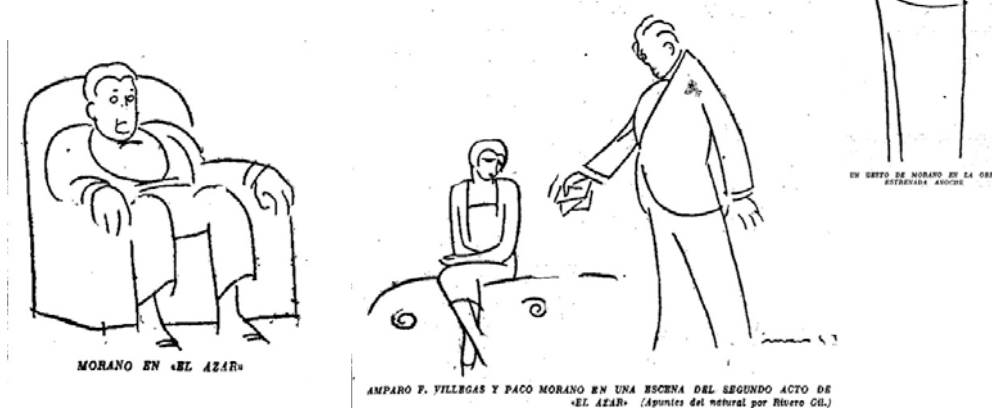


Fig. 123. Caricaturas de escenas de El azar, en 1926

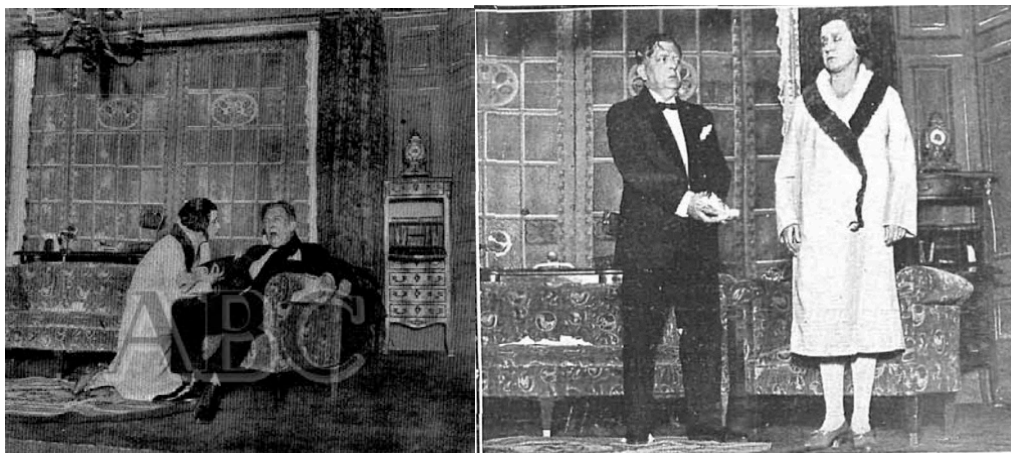


Fig.. 124. Dos escenas de *El azar*, en 1926



Fig. 125. Escena y dos caricaturas de *Y después*, en 1926

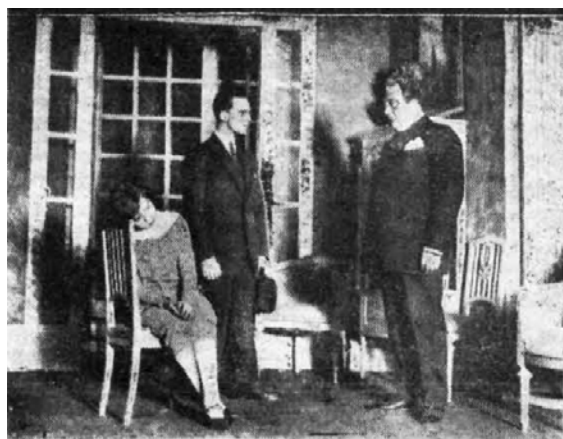


Fig. 126. Una escena y una viñeta de *El padre*, en 1926

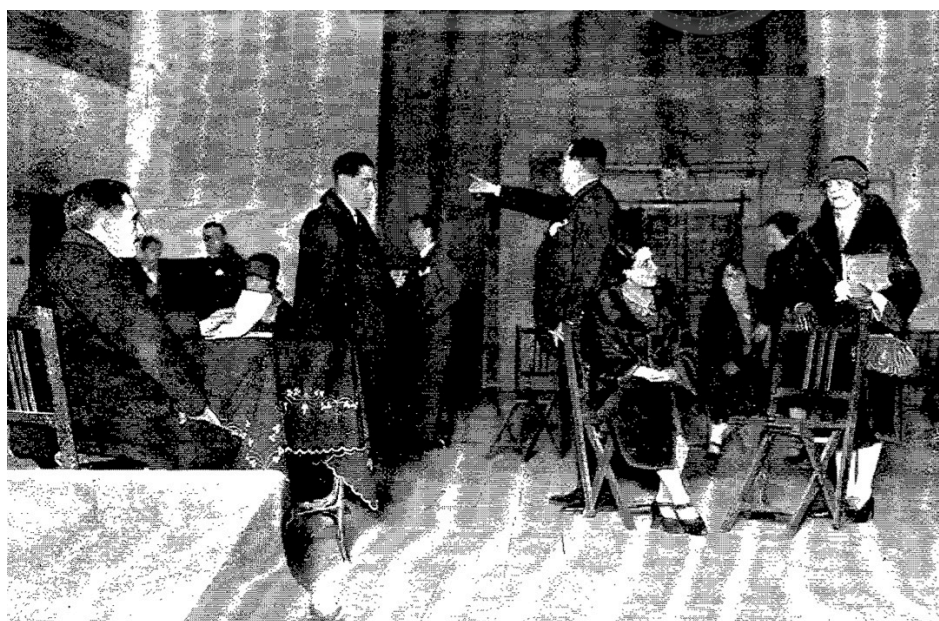


Fig. 127. Un ensayo de *Señora ama*, en 1927



Fig. 128. Escena de *El avaro*, en 1927

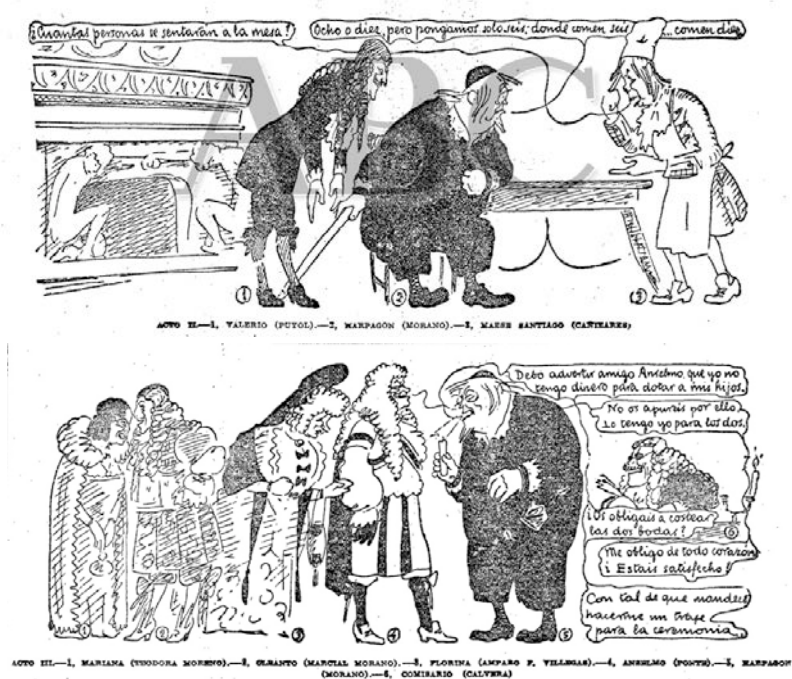


Fig. 129. Dos viñetas de *El avaro*, en 1927



Fig. 130. Amparo Fernández Villegas, Fifi Morano, Eloísa Vigo y Cañizares



**El insigne actor Morano, visto
por Rivero GU**

Fig. 131. Caricatura en 1928

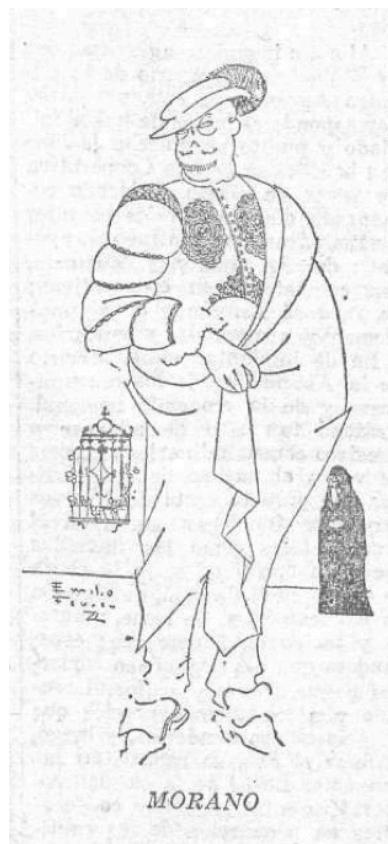
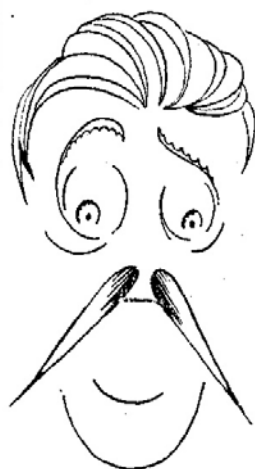


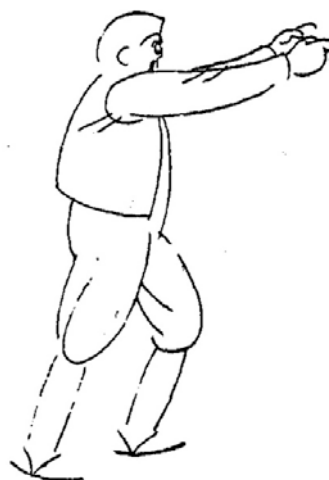
Fig. 132. Caricatura como Don Juan Tenorio,
en 1928



Fig. 133. Escena de *Tigre Juan*, en 1928

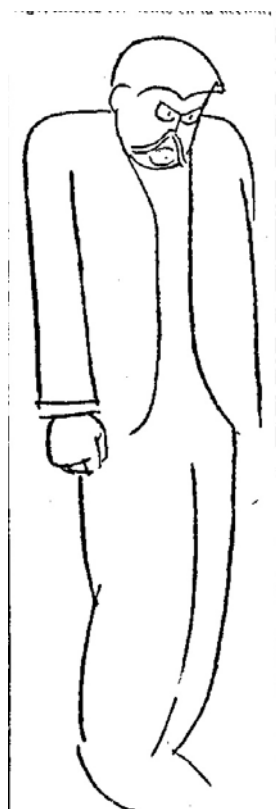


FRANCISCO MORANO
en su caracterización de "Tigre Juan". (Caricatura de Bagaría.)

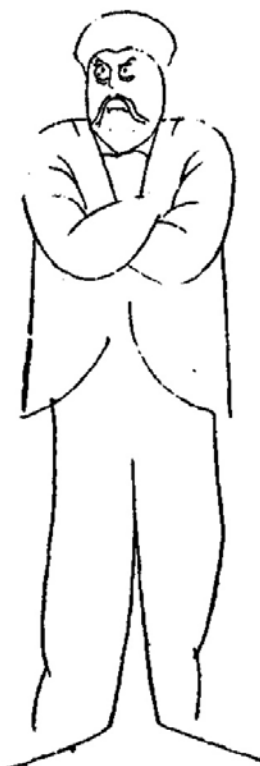


Una actitud de Morano en «Tigre Juan»
(Dibujos del natural por Rivero G.H.)

134. Caricatura de Bagaría como Tigre Juan, en 1928



Un gesto de Morano en «Tigre Juan»



Morano en «Tigre Juan»

135. Tres caricaturas sobre el personaje Tigre Juan, en 1928

II.1.7. La decadencia y muerte de un gran actor

II.1.7.1. Cambios en el oficio. Lo más crudo de la crisis

Terminado su trabajo en Madrid, antes de salir de gira hacia Galicia donde debutará en el teatro Tamberlick de Vigo, participa el 23 de enero de 1930 en la comida homenaje a su compañero Ricardo Calvo por su meritoria campaña en la Princesa.

El comienzo del nuevo año trae nuevas anécdotas del actor madrileño, esta vez una publicada en *Heraldo de Madrid*, e inspiradas en su sempiterno carácter iracundo:

Hace algunos años Morano tenía la obsesión de que no entraran niños pequeños en el teatro donde actuaba, porque le ponía nervioso que perturbaran las representaciones con sus lloriqueos en los momentos culminantes. Llegó a poner una nota en los carteles prohibiendo la entrada en el teatro a los niños menores de seis años. En cierta ocasión actuaba en una población catalana y estaba paseando por el vestíbulo del teatro momentos antes de comenzar la función. A esto llega un abonado llevando de la mano a un hijo suyo de corta edad. El portero, obedeciendo las órdenes rigurosas que se le habían dado, le detiene. —El niño —le advierte— no puede pasar. Pues ha pasado siempre. —Siempre. Pero ahora no puede pasar. Discusión. Voces. Amenazas. Y Morano se acerca al grupo: —El portero cumple con su deber. Ese niño no puede entrar. Está prohibido que entren los niños mientras esté aquí el esta compañía. El padre se enfurece más aún con esta intervención. Y despreciativo se encara con Morano: —¿Y usted quién es? —¿Yo? —Le contesta Morano— soy... ¡Herodes! [Anónimo 1930a: 14].

A mediados de enero se anuncia la boda de Fifi Morano con el actor Julio Gorostegui, motivo por el cual la actriz se separará de la compañía a la que pertenece: la Guerrero-Mendoza. Su padre se encuentra en Bilbao trabajando en el teatro de los Campos Elíseos, de donde acaba de salir Enrique Rambal —con sus espectaculares obras— tras conseguir una taquilla espléndida, cosa que Morano no logra igualar, aunque se mantiene. A finales de mes ya se encuentra en Valladolid para una temporada de abono limitado que, esta vez sí, consigue llenar.

La simpatía y el respeto que se ha ganado con los años de ejercicio profesional le valen la confianza de sus compañeros de profesión y así, durante el mes de febrero, es elegido por votación presidente del Sindicato de Actores, cargo que Morano rechaza de inmediato.

Pero la gira no se detiene. Trabaja en diversas ciudades entre marzo y mayo de 1930: Sevilla, en el nuevo teatro de la Exposición, ahora llamado Lope de Vega; Cervantes, de Málaga; Apolo, de Ceuta; Tetuan, donde estrena *Manos de plata*, del periodista y dramaturgo Francisco Serrano Anguita *Tartarín* (1887-1968); en Larache, donde estrena *El Ladrón*, de Berstein; y Sevilla de nuevo al finalizar en el mes de mayo.

Una nueva anécdota firmada con el seudónimo teatral *Scaramouche*, aparece publicada en una revista que también cuenta entre sus plumas con Antonio Vico —seguramente quien se esconde tras el seudónimo— y que cuenta nuevas penurias de un autor con actor conocido que perteneció a la compañía de Francisco:

La obra no había logrado la noche de su estreno, por la compañía Morano, el éxito apetecido, ni mucho menos. El autor se dolía —aquella vez con bastante razón— de la interpretación que, aparte la labor magnífica del eminente primer actor, había sido harto deficiente. El autor, en su justificada y momentánea indignación, repasaba iracundo algunos de los desastrados incidentes que, según él, se habían producido en el transcurso de la representación. —Y luego, señores —vociferaba—, la escena culminante del acto segundo con ese actor, ¡qué actor! Con ese actor que se llama Ponte y debiera llamarse Quítate... [*Scaramouche* 1930a: 21].

A finales del mes de junio el actor se encuentra en Madrid y reúne una nueva compañía, y cuenta como siempre con algunos de los miembros habituales. En esta ocasión contrata al galán Rafael Calvo, a Rosa Luisa Goróstegui, hermana del marido de Fifi y a su esposo: el actor cómico José Ruste. Otras nuevas incorporaciones son Salvador Marín de Castro, Agustín Povedano, su mujer Elena Cózar, y Enrique Pelayo.

Comienza los ensayos en agosto en el teatro de la Zarzuela. Durante las sesiones, en uno de los momentos de descanso, recibe la visita de su amigo Felipe Sassone, que le solicita una entrevista, a lo cual el actor se niega por razones de amistad: «Tú dices de mí lo que te da la gana, pero sin celebrar entrevista». De esta manera comienza el capítulo que Sassone dedica a Morano en un libro que publica al año siguiente titulado *Por el mundo de la farsa*.

En el citado capítulo podemos encontrar una simpática descripción física del intérprete y la idea de que se trata de un actor «que todo parecía supeditar al gesto». Porque según Sassone «es un intérprete infiel a la letra, que muchas veces altera los textos», y desarrolla su opinión posteriormente de manera minuciosa. El autor convierte

la tendencia de Morano en una virtud, ya que «destruye la ficción, porque no se deja aprisionar por ella entre las rejas de lo escrito y lo acotado; así ya no es el hombre, Francisco Morano, sino personaje» [Sassone 1931: 367-375].

Tras los ensayos anuncia una gira que comprende Valencia, Alicante, Zaragoza y el Poliorama de Barcelona. En este último teatro ocurre, según parece, una nueva anécdota del actor:

La temporada de este año en el Poliorama ha sido un éxito económico magnífico y borra el recuerdo de aquellas tan lamentables que ha hecho en Barcelona. Especialmente en el Goya, a donde no iba nadie. A veces hasta los acomodadores se olvidaban de ir. Entonces había un empresario, el señor Novo, buena persona, muy tímido, que jamás se las había visto más negras. El señor Novo conocía el mal humor del señor Morano y entraba tímidamente cada noche en el cuarto de éste para conocer el programa del día siguiente. —¿Qué hacemos mañana, don Francisco? —preguntaba con timidez. —¿Mañana? —contestaba con voz de león ronco Morano— *El alcalde de Zalamea*. Al siguiente día había veinte personas en la sala. Por la noche se repetía la escena. —¿Qué hacemos mañana, don Francisco? —¿Mañana? *Papá Lebonnard*. A la noche siguiente se vendían diez butacas. Morano estaba indignadísimo y aquella noche, cuando el señor Novo entró y le dijo: —¿Qué hacemos mañana? —respondió con voz de trueno: —¿Mañana? ¡El equipaje! [Barberá 1931: 8].

La situación del sector, que tras recuperarse de la crisis ha multiplicado su actividad —y la competencia entre compañías— genera situaciones impensables no hace mucho tiempo. El trasiego de cómicos entre elencos, que genera combinaciones de todo tipo, es tan comentado que no tarda en aparecer el comentario jocoso y en forma de verso de Juan Pérez Zúñiga.

Llegará el fin del verano,
y hallaré muy natural
ver a Ramper con Morano
y a la Hidalgo con Rambal,
con Soler a Blanca Pozas,
a Pierrá con Porredón,
a la Andrés con los Mendozas
y a la Esteso con León,

y no he de llevarme chasco
si me dicen además,
que en el coro de Velasco
le veremos a Borrás [Pérez Zúñiga 1930: 9].

La nueva gira arranca en septiembre en Mérida, y continúa por poblaciones antaño impensables para este tipo de elenco, como don Benito. No sólo las giras han cambiado. En Madrid las cosas se han vuelto difíciles y los actores de siempre, los consagrados como Borrás, la Xirgu, la Bárcena o el propio Morano son relegados de nuevo a actuar en provincias.

La mencionada crisis del teatro ha dado paso a una nueva situación, como he dicho, que comprende varios factores nuevos. Los autores reservan sus obras para estrenarlas en la capital y no se las conceden a las compañías de provincias. Las obras de éxito en la capital ya no las puede representar cualquier compañía, y quedan reservadas para aquellos empresarios que las han estrenado y han comprado en exclusiva los derechos. Los actores veteranos no logran adaptarse a la nueva situación, y además el cine constituye cada vez más una poderosa competencia.

Morano concede una entrevista a *La Libertad* en la que desgrana varios de estos asuntos que condicionan la realidad teatral. Rechaza por ejemplo la creencia de que el público prefiere el teatro cómico al dramático, y pone ejemplos de éxitos cinematográficos de género dramático [Fig. 136]. Para el cómico madrileño la demanda del público no tiene que ver con géneros o estilos. La pasión es la clave. Pone como ejemplo el gran éxito que ha cosechado —sin estrenar ningún título—, la compañía de la actriz y empresaria teatral mexicana María Teresa Montoya (1900-1970) en Madrid: «¿Cuál es el secreto de su éxito? Que ha hecho vibrar al público. El público está harto de ñoñeces» [Fray Can 1930: 3].

La situación desde la perspectiva de un actor que pertenece a las leyendas vivas del teatro español es incómoda, ante los cambios de formato y organización de las compañías. La habitual jerarquía compuesta de primer actor con una gran trayectoria y personalidad rodeado de un elenco desconocido, comienza a ser algo del pasado aunque perdurará, en casos relevantes, un tiempo todavía. La fricción con los actores de las nuevas generaciones es un hecho. El propio Morano se queja de que «cuando uno le hace dos objeciones a un galancete en el ensayo, se va de la compañía... ¡a formar compañía!, como aquel soldado que iba a comprarse un cañoncito para trabajar por su

cuenta». La adaptación va a resultar imposible, y en este sentido es toda una generación de actores que se contempla avocada a la periferia ante compañías más baratas y cercanas a la revista, compuestas por «dos chicas guapas y un señorito que dice chistes. Y mientras, Borrás en Sabadell... Ya sé que esta temporada viene a Madrid; pero ¿es lógico que Borrás viva durante tanto tiempo alejado de Madrid?» [Fray Can 1930: 3].

Otra cuestión preocupante tiene que ver con una tendencia que se aprecia en las obras nuevas. Los autores tienden a escribir papeles para grandes actrices y no tanto para grandes actores. Un tópico con cierto fundamento que se suma al hecho de que las compañías lideradas por mujeres aparecen más asiduamente por la capital, y los autores les escriben papeles a medida. Este hecho aparece en varios artículos en aquellos meses. Juan Ferragut, en *Nuevo Mundo* expone la situación y afirma que mientras «Borrás, Thuillier, o Morano se refugian en el repertorio, o tienen que acatar la tradición errabunda de la Farándula, aventurándose por provincias...» [Ferragut 1930: 29].

El de las nuevas primeras actrices parece un tema que preocupa a Morano, aunque en la entrevista evite pronunciarse; ya lo hizo con Sassone en el encuentro antes citado, en el que clama contra «cierto teatrillo que se hace ahora; un teatrillo hembra, ¿lo oyes bien? ¡Hembra!» [Sassone 1931: 374].

En la entrevista el actor parece resignado y dolido por su situación actual, en la que las modas y las convenciones hacen cada vez más difícil el desarrollo de proyectos como el suyo. Madrid desde su posición es casi un imposible. El actor se resigna a la vida «en gira»:

Pero mis libros, mis autores dramáticos preferidos van conmigo. Y por ahí adelante, lejos de Madrid, en el último rincón de España, yo puedo sentirme dentro de mi ambiente, familiarizado con mi arte. Leo constantemente. Lo nacional y lo extranjero. Releo los grandes clásicos, y este goce de sentirme a mí mismo, de encontrarme cuando me busco, íntegro, sin haber pactado con la comedia blanca o la comedia blanda, me compensa de mi amargura. Porque, dígalos usted —¿a qué hablar de mis proyectos para provincias?—, yo me voy amargado de que mis gestiones para quedarme en Madrid me hayan resultado infructuosas [Fray Can 1930: 3].

La conclusión del periodista sobre la persona de Morano resulta de una calidez extraordinaria. Los últimos párrafos de la entrevista los dedica a valorar la figura del actor desde el tópico al aspecto humano. Admite que su predisposición era de

precaución, ya que «nos decían que Morano era hombre de carácter violento, desabrido; hombre, en fin, acostumbrado a tener esas que llaman genialidades». Pero el periodista se encuentra algo muy distinto, y su opinión se transforma al terminar: «cuando uno se separa de él, después de haber celebrado la primera entrevista, lleva la impresión de tener un nuevo amigo» [Fray Can 1930: 3].

Pero la fama de hombre impulsivo del actor, que condiciona sus relaciones personales y profesionales, continúa vigente. Él mismo se jacta de la situación y se muestra encantado con la apreciación: «Así me permito el gusto de elegir mis amigos, de elegir mis autores y de elegir mis empresarios. Muy malo del todo no debo ser, cuando con tanta rebeldía soy el actor-empresario que más pronto sale de Madrid todos los años y más tarda en volver» [Anónimo 1930b: 9].

Y ciertamente el actor comienza su periplo por España en septiembre y hasta diciembre encadena de nuevo distintas ciudades: Badajoz, Villanueva de la Serena, Zamora, Ávila, Valencia, Zaragoza, Teruel, Alicante y Cartagena. Presenta títulos de su repertorio habitual junto a obras como; *El señor marques, mi yerno*, de Émile Augier; *Papá Gutiérrez*, de Francisco Serrano Anguita (1887-1968); o *La espada del hidalgo* de Fernández Ardavín.

La prensa comenta finalizando el año el hecho de que Morano no participa en el nuevo concurso para selección de empresa para el teatro Español de Madrid. Se comenta que su carácter indomable y su iracunda personalidad vuelven a ser determinantes a la hora de valorar cualquier decisión, y ha decidido no intentarlo. La necesidad de representar un repertorio que no le apasiona provoca situaciones que refuerzan la leyenda, como siempre a través de las anécdotas:

Trabaja Morano estos días en un teatro provinciano, y con ocasión del estreno de una obra de esas que caen bien sin saber por qué, el auditorio, frenético de entusiasmo, llama al genial actor para aclamarle. Sale Morano, y al saludar agradecido al respetable, nota que aquel entusiasmo tiene una excepción, sólo una; pero excepción, al fin. Un señor de la primera fila de butacas no participa de la opinión general y quiere demostrar su descontento haciéndolo ostensible con fuertes golpes de bastón. Morano, sin andarse con remilgos, se va decidido a la batería y encarándose con el iracundo espectador le pregunta muy cortésmente: —¿Qué le ocurre, caballero!... ¿Es que no le gusta a usted la obra? —¿No, señor! —responde indignado el espectador rebelde. —¿A mí tampoco! — responde Morano—. ¿Pero qué quiere que le hagamos los dos solos contra tanta gente? Se ovaciona la «salida» de Morano, esa «salida» que es continuación de muchas, en la

que prueba Morano su rebeldía contra todas las imposiciones. Si Morano viniese al Español, ¿quién sería el concejal que se atreviera a llevarle la contraria? Y por no admitir imposiciones, Morano, seguramente no viene al Español. Estando más contento con seguir sus andanzas por los teatros de provincias [Anónimo 1931: 9].

II.1.7.2. Lola Membrives: América como refugio

Una noticia profesional importante abre este año 1931 para Morano. Tiene que ver con su futura incorporación al elenco de Lola Membrives, la cual al terminar sus compromisos actuales en el teatro Fontalba de Madrid viajará a Barcelona para formar nueva compañía. La actriz argentina quiere contar con el actor para reforzar su elenco e incluir en su repertorio obras del teatro clásico español y títulos contemporáneos de autores como Benavente o Marquina.

Francisco que comienza el año de gira, ultima sus compromisos: en febrero en Murcia y después en Bilbao donde se encuentra el 14 de abril cuando se proclama la Segunda República en España. El domingo 26 de abril Morano anuncia que disuelve su compañía y viaja a Barcelona junto a Amparo Fernández Villegas y sus hijos Marcial y Federico, para comenzar los ensayos con la compañía de Lola Membrives. La situación en el país comienza a ser convulsa y las taquillas de los teatros se resienten consecuentemente.

Sin embargo continúan los planes. El debut de Morano —como primer actor y director— en la compañía de la actriz argentina se produce el 13 de mayo de 1931 en el teatro Goya de Barcelona, con *El alcalde de Zalamea* [Fig. 137]. El resto del repertorio que ofrecen estas dos semanas no es muy amplio: se reduce a la citada obra de Calderón; *Pepa Doncel*, de Benavente y *El monje blanco*, de Marquina. El 27 de mayo se da por finalizada la estancia en Barcelona. Se comenta que después viajarán a París para debutar en el théâtre Pigalle, aunque este viaje se aplazará para adelantar las fechas de presentación de la compañía en la capital argentina.

Embarcan para Buenos Aires a principios de junio [Fig. 138]. Acompaña la expedición el dramaturgo Eduardo Marquina quien tiene previstas algunas conferencias y recitales poéticos que acompañan las representaciones.

Debutan en el teatro Odeón el 13 de junio, con *El alcalde de Zalamea*, y presentan cuatro obras de Benavente: *Los andrajos de púrpura*, *De muy buena familia*, *Pepa Doncel* y *Literatura*. Completan el cartel con títulos contemporáneos como *Margarita*, *Armando y su padre*, de Enrique Jardiel Poncela o *Proa al sol*, de Ángel

Lázaro, y añaden obras del repertorio de Morano como *El avaro*, *El intruso*, *Volver a vivir*, *La castellana*, *La espada del hidalgo* o *Papá Lebonnard*.

El éxito es tal que vuelven al Odeón en octubre y terminan el 8 de noviembre, momento en el que la compañía se disuelve, y Lola Membrives y Morano reúnen elencos diferentes para trabajar por separado. Es pronto para volver y tanto lo económico como lo artístico animan a Francisco a prolongar y ampliar la aventura americana.

Tras actuar durante un tiempo en el teatro Sarmiento, de Buenos Aires, viaja después a Uruguay con los actores de su compañía, reforzada para la ocasión con talentos locales. Con ese elenco realiza una gira por Centroamérica estableciéndose posteriormente unos meses en Chile, donde es recibido como una gran figura. Un corresponsal de *ABC* en Valparaíso hace una resumida crónica de la repercusión de la estancia chilena del actor, en la que la prensa local celebra a Morano: «Hace tiempo que no visitaba estos teatros una figura de tan elevada estatura artística como la de Paco Morano, de suerte que Chile ha agradecido su venida y le ha comprometido a renovar sus excursiones a un país que es, desde ahora, uno de sus más decididos clientes» [El bachiller Alcañices 1932: 15].

El regreso de la compañía se produce desde Buenos Aires, donde aprovechan para representar de nuevo durante el mes de mayo en el teatro Odeón de la capital rioplatense y embarcándose para España a principios de mayo de 1932. Tras un año de periplo americano es hora de regresar.

El actor vuelve a España, país del que se marchó desanimado en un momento complejo en el que las cosas no resultaban fáciles para una compañía como la suya. Desde algunas tribunas se lee su éxito americano como una reparación justa: «Llevaba al ir, todas las desazones de la indiferencia ajena, y de los desalientos íntimos. Trae, al venir, todas las satisfacciones íntimas y todos los alientos ajenos. Su gesta de ultramar fue debida reparación. Más es también ejemplarísima enseñanza. América señala a España un camino de contriciones» [Castro 1932: 14].

Sin embargo pese a los reconocimientos de ultramar, el camino en la patria continúa siendo árido para un actor que no logra adaptarse al nuevo orden del teatro en España.

II.1.7.3. De nuevo en España: Las últimas temporadas

Su regreso se produce el 21 de mayo de 1932 y genera una expectación que se traduce en varios rumores acerca de la posible unión de Francisco con varias compañías: primero se menciona a Anita Adamuz y más tarde a Margarita Xirgu, aunque nada llega a concretarse.

Tras la experiencia americana, seguro de sus posibilidades, Morano quiere volver a Madrid. Presenta, a través del empresario Juan José Cadenas un pliego al Ayuntamiento para optar al concurso del Español junto a la primera actriz sevillana María Palau (1888-1957), esposa de Felipe Sassone; el Consistorio falla a favor de la prestigiosa compañía Xirgu-Borrás que cuenta con Rivas Cherif como director artístico y que ocupará el teatro durante varios años.

Pero Morano no se deja vencer por el desaliento. Organiza rápidamente una nueva formación para salir a provincias. Lo hace junto a Amparo Fernández Villegas, la primera actriz Esperanza Ortiz (1901-1959) y su marido Guillermo Grases (1899-1941) como primer actor cómico, Fernando Fernández de Córdoba y Marcial Morano, entre otros. La gira comienza en La Coruña, en el teatro Linares Rivas, a finales de septiembre, para trabajar después en Gijón.

La actividad de la compañía se interrumpe durante una semana, ya que el actor ha recibido una oferta que no está dispuesto a rechazar. Es requerido en la capital para interpretar *Señora ama* junto a la actriz sevillana Carmen Díaz (¿?-1979) en la compañía que dirige un colega de su misma generación: Ricardo Simo-Raso. Así el 14 de octubre inaugura la temporada en el teatro Fontalba de Madrid con la obra de Benavente, interpretando de nuevo a Feliciano; uno de los personajes que más prestigio le ha dado.

La crítica aplaude al creador del tipo que estrenó la obra y añora de nuevo su presencia en la capital. Tras el viaje americano volver a Madrid resulta una experiencia satisfactoria que el actor ansiaba, aunque no pasa de ser una aparición puntual. La realidad es que Morano aparece como el actor ausente de la capital al que se invoca junto a Borrás o Calvo al hablar de los clásicos.

Pero la tenacidad del actor y el resultado de esta última experiencia le abren las puertas de uno de los pequeños teatros del centro para la siguiente temporada. Ha conseguido un contrato con el teatro Victoria —llamado antes de la República teatro Reina Victoria— para trabajar con su compañía en unos meses. Pero el sueño de volver

a la capital a renovar pasados triunfos nunca se producirá. Morano nunca volverá a Madrid; estas del Fontalba serán sus últimas funciones sobre los tablados madrileños.

Después de representar con su compañía en Ferrol, La Coruña y Valladolid, finaliza el año 1933 en Zaragoza donde permanece unos días antes de viajar al teatro Poliorama de Barcelona, donde debuta el 10 de enero tras la compañía de Casimiro Ortas. Barcelona siempre le trata bien y la temporada es provechosa, hasta que sufre un incidente: un admirador que frecuenta su camerino —un tal Mariano Ortiz Repiso, según la prensa— le roba unas joyas a mediados de febrero y el asunto trasciende aunque no resulta grave.

Si bien la temporada es un éxito el carácter del actor empeora y se convierte en algo que trasciende al público. Su mal humor comienza a afectar a su arte de una manera excesiva. «No se puede salir a escena “pegando” al público. A mí me duele, porque le quiero y le admiro, y por él, no por mí, naturalmente, pues no puede perjudicarme, quisiera que no nos “pegara”» afirma Adolfo Marsillach desde su tribuna, y añade «Con decírselo no hago más que repetir lo que se dice por los pasillos, entre alabanzas a su arte. Se le admira, pero no se le quiere como a Borrás y se quería al pobre y bueno Santiago Artigas, todo atracción y simpatía». El crítico opina que la simpatía de la que carece Morano, a la larga se traduce también aspectos económicos y le insta a suavizarse [Marsillach 1933: 15].

El comentario de Marsillach genera la previsible reacción adversa de Morano y el columnista se ve obligado a tratar de templar los ánimos en su siguiente entrega, y alude a la capacidad de perdón que el comediante demostró con el episodio —mucho más delicado— de Pérez de Ayala. Morano, no continúa la polémica.

Como he indicado, la buena marcha económica de la corta temporada es más que satisfactoria. La compañía representa obras inusuales como la adaptación de la novela *Todo un hombre*, de Unamuno; o la comedia *Sol y sombra*, de Antonio Quintero y Pascual Guillén, donde Morano interpreta a Manuel Campos, un torero retirado y dedicado ahora a la ganadería. Esta última obra se convertirá en el éxito de la temporada.

También presentan *La prisionera*, de Édouard Bourdet (1887-1945) —un drama de amor lésbico que escandalizó Madrid en 1929—, para el beneficio de Esperanza Ortiz. A los estrenos acompañan las habituales reposiciones. Todo parece marchar de manera satisfactoria.

Sin embargo el 13 de marzo de 1933 aparece en la prensa la noticia de la muerte de su hijo mayor Marcial, ocurrida el día anterior. Aunque inicialmente se habla de muerte repentina —de rápida enfermedad— la noticia de que se trató de un suicidio no tarda en emerger en la prensa. La situación precedente la relata de un modo delicado José Montero en el periódico *ABC* años más tarde:

Marcial, actor excelente, hecho a la sombra del padre, enfermó de una neurastenia profunda, que minaba su salud, que le hizo caer en una dramática obsesión de la muerte. Quería ir hacia esta, y sus amigos, sus familiares, sus compañeros de trabajo veían el paulatino desarrollo de la tragedia, las mellas que el mal iba haciendo en la personalidad del joven actor. Este se sentía empujado hacia la muerte, y todos asistían, espantados, al drama. Todos menos el propio don Francisco Morano, que tenía ante sí esa ceguera que la vida pone, piadosa, en muchos hombres para que ignoren su propia tristeza, Hasta que un día, como temían todos, la neurastenia de Marcial le llevó al encuentro de la muerte [Montero 1961: 53].

El mismo día que se anuncia el fallecimiento se produce el entierro. En comentarios posteriores se habla de la misantropía incurable del joven actor. Sassone describe que «después de su primer triunfo siguió con desgana, con ese cansancio interior de los predestinados a morir jóvenes, su carrera teatral al lado del autor de sus días, cumpliendo un oficio en el cual se sentía transeúnte, con más inteligencia que afición». Ante la descripción física del joven, «un muchacho robusto, ágil, más fuerte de cuerpo que de alma, con claros ojos de luz y de esperanza y con músculos de atleta, cuyo nombre musical y sonoro, el nombre del poeta de los epigramas, parecía destinado a una carrera triunfal» el escritor no encuentra explicación lógica ante la tragedia [Sassone 1933: 14].

La función del día siguiente, el 14, aparece en la cartelera de *La Vanguardia* junto a la noticia del entierro de Marcial, lo que evidencia una vez más la dura condición del comediante-empresario de aquel momento, siempre en la cuerda floja económica y consagrado por entero a su oficio por encima de sus dramas personales.

La temporada en el Poliorama a duras penas termina pocos días después. Los planes de la compañía son una breve gira por Cataluña y entrar en el teatro Victoria de Madrid para estrenar el sábado de gloria y realizar la temporada de primavera en la capital, pero Morano está muy afectado por la pérdida de su vástago. El mismo Sassone lo describe [Fig. 139]:

Un rayo ha caído sobre el árbol acaso más alto y más fuerte de la selva dramática de nuestro teatro; en una rama sólo queda una flor que habrá de lograrse en fruto para sobrevivirle. Los amigos y admiradores —todos los aficionados al arte teatral en España— sentirán la desgracia que aflige a Francisco Morano; mucho más los que saben cómo bajo el continente retador y gallardo del gran artista, bajo su temperamento cargado de electricidades enérgicas, bajo la apariencia avasalladora, ruidosa y frenética, se esconde una alma dulce, blanda, cariñosa y sencilla, pronta al llanto emotivo y a la caricia tierna. Toda la blandura, acogedora y tibia de su espíritu, está en esas manos inteligentes, medidas y expresivas, que han alisado por última vez los cabellos del hijo muerto [Sassone 1933a: 14].

Mientras sobrelleva la aflicción en los días posteriores a la muerte de Marcial, el actor sufre un enfriamiento que empeora su salud, los últimos meses aquejada de una bronquitis crónica. Tras una función en Mataró, se ve obligado a suspender la de Manresa el 27 de marzo para regresar a Barcelona y guardar cama. La bronquitis —Morano es, además fumador empedernido— ya es severa. Dado su estado se cancela la gira y la compañía se vuelve a Madrid. El apuntador de la compañía Pedro Rodríguez narra semanas después algunos detalles de aquella situación.

Cuando por la enfermedad que le ha llevado al sepulcro tuvo que disolver la compañía, hasta el sábado de gloria, que debutábamos en el Victoria, de Madrid, tenía que pagar cinco sueldos, pues bien, pagó dos sueldos más y los viajes a Madrid con equipaje. ¿Hay muchos empresarios que hagan esto? Por si fuera poco, D. Paco pidió perdón a la compañía por el daño que involuntariamente le causaba al tener que suspender todos los negocios que tenía arreglados en diversas poblaciones de Cataluña para evitar que dejaran de cobrar un solo día. Él lamentaba mucho tener que suspender los bolos, pero no había más remedio que hacerlo, porque la compañía de Morano, sin Morano, no era nada [Menipo 1933: 12].

En la madrugada del 29 de marzo fallece Francisco Morano de un ataque de bronconeumonía en su domicilio de la barriada de la Salud; en la calle Torrente de las Flores, 158. Muere a los 56 años rodeado de su familia.

II.1.7.4. La muerte de un actor: reacciones

De inmediato la noticia se propaga por los teatros de Barcelona y llegan a su domicilio algunos compañeros de profesión. Los primeros en acudir son la actriz argentina Camila Quiroga y su colega Juan Espantaleón. Se habla de la profunda afectación por la muerte de su hijo y de que, de alguna manera, Francisco presentía su muerte. Parece que al despedirse de Fernández de Córdoba y Llanos les dijo: «Esto ha terminado, amigos míos» [*Menipo* 1933: 12].

El entierro se produce el 30 de marzo en Barcelona ya que los familiares deciden no trasladar el cuerpo a Madrid y enterrarlo en el cementerio nuevo —del oeste— de la Ciudad Condal, donde también reposan los restos de Marcial [Fig. 140]. De entre las numerosas personalidades políticas y culturales que asisten se comenta el bello gesto de los actores de la compañía argentina de Camila Quiroga, que arrojan flores sobre el féretro al pasar por el teatro de Barcelona, como hacen también los del teatro en el que acaba de acoger la última temporada de Morano: el Poliorama.

Ese día todos los actores madrileños sacudidos por la noticia llevan en sus funciones un lazo negro en recuerdo del comediante desaparecido. Después, tras unos días de desconcierto en el inoperante Ayuntamiento de la capital, los balcones del teatro Español se visten de negro en homenaje a Morano. Se propone también que una calle del municipio lleve el nombre del actor, aunque dicha decisión tarda muchos años en tomarse.

El estreno en el teatro de la Zarzuela de Madrid de *El beso ante el espejo* que se había anunciado para el 31 de marzo, se aplaza dado que su protagonista Fifi Morano, la hija del actor fallecido, no está en condiciones de trabajar al regresar de Barcelona.

Trasciende un comentario que refleja la falta de escrúpulos de algunos integrantes de la profesión teatral: ante la agonía del actor el día anterior a su fallecimiento la empresa del madrileño teatro Victoria, con la que Morano tenía un contrato para la cercana temporada de primavera, recibe la propuesta de otra compañía para reemplazar a la del moribundo actor.

En Santiago de Chile donde Morano produjo con su trabajo un efecto intenso, los teatros de la capital dedican el sábado 1 de abril un homenaje en recuerdo del comediante fallecido.

El mismo sábado 1 de abril, Ricardo Calvo que se encuentra en Villafranca del Penedés en el teatro del Casino de la Unión Comercial e Industrial, pronuncia en uno de los entreactos de la función —representa *La vida es sueño*— un elogio fúnebre sobre

Morano. Todos los actores de la compañía llevan también un brazalete negro en escena y se coloca una banda negra en la concha del apuntador.

En Madrid Unión Radio emite el martes 18 de abril a las 21:30h un homenaje al actor en el que participan Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Margarita Xirgu, Enrique Borrás, Luis Gabaldón y Mariano Sánchez de Palacios.

No tardan en aparecer en prensa en los días posteriores comentarios y artículos de compañeros como los actores Margarita Xirgu, Enrique Borrás, Carmen Díaz, Alfonso Muñoz, Ana Adamuz, Manuel González, Valeriano León, Loreto Prado, Josefina Díaz de Artigas, Juan Santacana; o los escritores Juan Chabás o Ángel Lázaro.

Alguno especialmente entrañable como el de Manuel Abril (1884-1943), que ensalza su ética personal y profesional, y llama la atención sobre lo que ocultaban algunos de los tópicos que acompañaban al actor como la soberbia. «Pero esa soberbia, lector, era conciencia. Conciencia de su arte; respeto a su arte y a ti, público que le aplaudías». Abril justifica el carácter de Francisco porque su rigor y su pasión por el teatro lo convirtieron en arrogante, pero «tenía la arrogancia y el orgullo de haber querido honrar el arte que había escogido...». Y termina con una despedida más personal: «Al hombre, al hombre amigo y artista no todos pudieron verlo; y por eso nosotros queremos hacer constar hoy aquí que era un gran amigo y un gran hombre. Su hijo se había muerto hace unos días; y aquel hombretón terrible, de vozarrón y cara de feroce —de tan gran corazón, corazón serio— se ha ido después del hijo...» [Abril 1933:8].

Otro emocionante artículo, esta vez de *Miquis*, escrito entre el recuerdo personal y la semblanza profesional habla desde la admiración. Denomina al actor «cómico de la legua», «porque significa rebeldía contra sumisiones y componendas artísticas, el calificativo que antaño denigró» y lo considera heredero de Vico y Catalina. Ensalza su calidad proteica que le permitía abordar diferentes géneros, tipos incluso antitéticos, huyendo del encasillamiento, tan común en la escena del momento. *Miquis* no duda en afirmar que «Morano era el actor más grande y más completo de nuestro actual teatro. El último heredero de la tradición de nuestros actores de raza, de la gran época que sin él hubiera quedado rota al morir Antonio Vico» [*Miquis* 1933: 21].

Melchor Fernández Almagro con su perspicaz inteligencia escribe un artículo en el que tras lamentarse de la muerte del actor, habla del papel que el intérprete ha jugado en el contexto de la historia teatral nacional, como seguro heredero de Vico. «Morano no era ciertamente un actor improvisado. Se formó en disciplinas conscientes, y su

trabajo traslucía estudio, depuración y culto a clásicas maneras del arte y ciencia interpretativas. Insistimos en esto porque, hoy por hoy, nuestro teatro da en general la impresión penosa de no tener antecedentes, como si perteneciese a un país sin historia. Sobra arribismo y falta, en no pocos casos, conciencia de un pasado» [Fernández Almagro 1933: 10].

Otro de los temas que el escritor anteriormente citado aborda en su artículo, titulado *Sensible pérdida*, tiene que ver con el repertorio del actor, la definición y la formación que requiere y que aporta un conjunto de títulos. Algo que hacía del actor madrileño un caso particular, ya que «muchos años de vario entrenamiento hicieron apto a Morano para el verso y para la prosa, para lo dramático, lo sentimental y lo cómico, para toda suerte de papeles, aunque sus facultades personales, naturalmente, le granjearon éxitos mayores en un tipo determinado de obras» [1933: 10].

También resalta la importancia de su figura en la historia del teatro nacional a través de su flexibilidad como actor, que como he comentado repetidas veces durante este trabajo, fue una de sus cualidades más importantes. Su capacidad de adaptación a los cambios que el arte escénico sufría cada cierto tiempo no fueron un problema ya que «vestido de naturalidad, de verismo, de sencillez, ha cruzado Morano treinta años de nuestro teatro» [1933: 10].

La recurrente vinculación a Vico será avalada por una pluma tan respetada como la de Rivas Cherif, que entiende que «la descendencia de Vico, gran actor a cuanto dicen en el género romántico-realista, más le correspondía a Francisco Morano, muerto en la plenitud de un arte que gustaron más el público de Barcelona y los de provincias», en su libro *Cómo hacer teatro*, escrito a mediados de los años cuarenta [Rivas Cherif 1991: 131].

Felipe Sassone que recientemente había dedicado al hijo del actor —y al actor mismo— una crónica llena de sensibilidad y afecto, se encuentra sorprendido redactando otra a los pocos días acerca de la muerte de su querido amigo y artista. Un fragmento interesante es el que dedica a las cualidades interpretativas del actor, donde trata de matizar de una manera muy precisa algunas de los calificativos que se han leído en la prensa en los últimos días.

Alguien ha dicho de sus portentosas facultades. Niego: no tenía una voz clara; poderosa, sí; pero no rica de timbres y matices. Era la voz grave, parda, ronca, del actor español que habló sin impostar, todo de pecho, las tiradas largas, los parlamentos imposibles de

nuestros clásicos. Voz que había perdido brillo agotada en *La vida es sueño*, en *Don Álvaro*, en *El drama nuevo*, en *El puñal del godo* y en *Don Juan Tenorio*. La exactitud de su prosodia, la inteligencia del matiz, la administración sabia de las pausas, la capacidad expresiva del gesto y de la acción —hablaban los ojos y las manos— suplían con arte de milagro las deficiencias vocales. No usufructuaba, pues, un don; vencía una dificultad. No eran facultades de actor, era ciencia lo que brillaba en él. Pero aunque la voz y la prosodia eran españoles, él no era un actor a la española, y no se parecía a D. Antonio Vico, aunque algún crítico haya recordado, para honrarle, al más grande actor de todos los tiempos. No era un artista de inspiración, sino un artista de estudio; dueño de su gran temperamento, no esclavo de él [Sassone 1933b: 14].

Señala Sassone que la técnica de Morano era atípica en nuestro país por lo poco habitual. Sus influencias extranjeras le valieron tantas valoraciones positivas como negativas, aunque «era en la vida un hidalgo malhumorado y burlón, bravo y gracioso, a la española; pero en escena se producía a la manera italiana» [1933b:14].

El verso, una de las polémicas habituales, tampoco pertenecía según Sassone a ninguna de las maneras españolas, ya que «escandía bien el verso, era muy inteligente y sabía el oficio; pero lo pegaba a la tierra a fuerza de darle palpitaciones humanas, y su naturaleza era incapaz del vuelo lírico». En este aspecto el escritor lo diferencia de la otra tendencia dominante porque como «era todo lo contrario de Rafael Calvo —maestro de declamadores, con heredero ilustre y magistral— pudiera alguien decir que se parecía a Antonio Vico; pero no porque en realidad se pareciese, como se parecía en cambio a Zacconi y a Novelli, y del último tenía la doble facilidad de lo cómico y lo serio, aventajándole en intensidad dramática» [1933b: 14].

La vida continúa para las gentes de teatro. A las pocas semanas la mayor parte de los integrantes de la extinta compañía de Morano se integran en otra formación encabezada por los actores Gracés y Fernández de Córdoba. Amparo Fernández Villegas la inseparable primera actriz de Morano se contrata en agosto para la siguiente temporada en la compañía de Antonio Vico.

Un crítico como Marsillach comenta a los pocos meses que la temprana muerte del actor, quizás le evitó contemplar cómo el mundo del teatro que conocía desaparecía para siempre. El oficio cambia, así como la crítica y los espectadores. Las grandes figuras tienden a juntarse para poder seguir adelante en un entorno social cada vez más convulso.

Uno de los tópicos sobre Morano, el de su carácter, le sobrevive a través de las múltiples anécdotas que generó (que se siguen publicando durante varias décadas) y otras nuevas que se le atribuyeron. Pero su huella, su impronta de actor trasciende a través de los intérpretes de éxito que trabajaron en sus inicios junto a él. Algunos como Rafael Rivelles o Mariano Asquerino lo consideran —en múltiples declaraciones— su maestro. Otros como Manuel Dicenta (1905-1974) confiesan su influencia desde su juventud como espectadores:

El actor de la época en que comencé el teatro, el que a mí me entusiasmaba, era don Francisco Morano. Vi, no digo todas sus interpretaciones, pero sí las más importantes, entre mis años de espectador y de actor. Probablemente sin yo darme cuenta quede en mí algo de su impronta, de su manera de hacer las comedias, Tenía una cosa impagable en un actor dramático: la sinceridad [Trenas 1970: 117-118].

Morano pasa a formar parte de la mitología teatral tras la guerra civil. Su nombre se menciona en artículos y críticas como una de las grandes figuras teatrales de todos los tiempos durante décadas. Además su posición política y vital alejada de la política activa junto a su muerte años antes de la Guerra Civil permiten, contrariamente a otras figuras contemporáneas, hablar de él sin precauciones ni prejuicios.

El actor será un personaje ineludible cuando se hable sobre temas teatrales en el primer tercio del siglo XX. Algunos de los que fue protagonista como la declamación del verso, el realismo en el teatro, la versatilidad de los actores, los actores empresarios, las diferentes escuelas interpretativas, el repertorio internacional, los autores contemporáneos o la influencia de las compañías extranjeras le convierten en un personaje esencial para entender la evolución del teatro español durante el siglo XX.

A pesar de la importancia de la figura de Morano en su época, su nombre pierde presencia en medios y publicaciones hasta casi desaparecer por completo a finales de los años noventa del siglo XX. Uno de los artículos más completos e importantes es el que publica en el año 1961 José Montero Alonso, ya citado en este trabajo. El tono, entre la semblanza histórica y el homenaje personal —incluye alguna inexactitud y un par de errores de datación— es de gran admiración y conocimiento.

Contiene dicho artículo una descripción de su personalidad con algunos detalles ya conocidos sobre su carácter que van más allá del tópico habitual.

Era personalmente, de un vigoroso temperamento, enamorado de lo recto y lo justo. Bajo su energía, que encerraba, sin embargo, una bondad profunda. Parecía, muchas veces, como si él quisiera disimular y enmascarar ese sensible fondo suyo con palabras de enfado e irritación. Era, en verdad, un niño grande, con un genio fuerte, que se empleaba sólo ante lo injusto: ante el actor que no cumplía, ante el amigo desleal, ante la acción torpe, ante el engaño, ante la mentira. Morano era, en el trabajo, exigente con los demás porque primero lo era consigo mismo. Y extremado en sus sentimientos: en la indignación, en el dolor, en la alegría, en la amistad y en la caridad. De apariencia grave y seria, unía a esta condición la de su jovialidad. Era ocurrente, agudo de ingenio, amigo del chiste oportuno, de la anécdota, del recuerdo pintoresco. Era un excelente narrador de cuentos catalanes, de los que él conocía muchísimos. Y contaba con una gran memoria para evocar personajes lejanos y sucedidos graciosos [Montero 1961: 53].

Otros pasajes del artículo tienen que ver con la caridad del actor, su capacidad de admiración por las grandes figuras del arte escénico como Zacconi, de quien cuenta cómo se declaraba apasionado espectador hasta el punto de suspender una de sus funciones para ver al cómico italiano. También sobre su amor y devoción por algunos de sus discípulos, concretamente por Rafael Rivelles. Habla sobre su devoción religiosa, sus supersticiones, y su deprecio por el juego y por el alcohol.

Algunos rasgos conocidos de su personalidad como la afición a la pintura son comentados, junto a otros desconocidos como dibujar para amigos postales y caricaturas, escribir versos —su nieta Marián Morano conserva algunos dedicados a sus hijos Fifi y Federico— o coleccionar libros de teatro. Se habla de su conocimiento del francés y el italiano que utilizaba, como ya he señalado, para firmar algunas traducciones —con seudónimo— que luego representaba.

Su pasión por París, ciudad a la que solía ir todos los años a ver teatro como hemos comentado, la trataba de contagiar a sus compañeros y a los actores jóvenes de su compañía.

A un actor de su compañía que no conocía París y al que él estimaba muy sinceramente le pagó una vez el viaje a aquella capital y la estancia durante unos días. «Un artista no puede desconocer París», decía Morano [Montero 1961: 53].

Su aversión al fútbol y a los toros, su pasión por la escena, detalles sobre sus rutinas en Madrid o Barcelona y durante las giras, o su afición a la lectura completan el

recuerdo de Montero. El autor dedica su extenso último párrafo a resucitar la vieja demanda de dedicar al actor una calle en Madrid, como se hizo con otros importantes cómicos; demanda que tuvo su recompensa años más tarde. Así hoy Morano tiene una plaza en Madrid en el distrito de Arganzuela, y una pequeña calle en Zaragoza, cerca de la de Antonio Vico, de quien era descendiente directo como representante del teatro «romántico-realista», según afirma Rivas Cherif en su libro *Cómo hacer teatro* [Rivas Cherif 1991: 129].

Aunque previa a esta última semblanza, creo que es una buena manera de despedir este capítulo sobre el actor con el recuerdo que Enrique Chicote le dedica en su libro *La Loreto y este humilde servidor*. Al repasar algunos de los nombres de compañeros —todos desaparecidos— que para él han sido importantes durante su carrera como actor, Chicote se detiene en Morano y le dedica unas palabras que bien podían resumir el afecto y la admiración que la profesión sentía por el cómico:

Todos los elogios y todos los adjetivos son inútiles al tratarse de Morano. Morano era... Morano. Un actor magnífico, con un talento inmenso, una dicción maravillosa, unas facultades estupendas, una gran figura y un corazón muy grande [Chicote 1944: 323].



Fig. 136. Cuatro retratos de Morano entre 1922 y 1932





Fig. 137. Morano en *El alcalde de Zalamea*, en 1931



Fig. 138. Morano y Lola Membrives viajando en barco en 1931



Fig. 139. Morano en 1932



Fig. 140. Entierro de Morano en Barcelona en 1933

II. 2. Ricardo Calvo Agostí y los clásicos (1875-1966)

Ricardo Calvo Agostí fue un actor de estirpe que recibió el legado de una familia que resultó decisiva a lo largo de más de un siglo de nuestra historia teatral. Era hijo del actor Rafael Calvo (1842-1888), nacido en Sevilla y que fue sin lugar a dudas el intérprete más importante, junto a Antonio Vico, del último tercio del siglo XIX.

Era nieto del también actor José Calvo (1805-1873) [Fig.1], que casado con la también actriz Lorenza Revilla —hermana de otra actriz: Rita Revilla— fue primer actor del teatro del Príncipe junto a Julián Romea (1813-1868).

Era también sobrino del actor y director Ricardo Calvo Revilla (1844-1895), que fue director del teatro Español tras la muerte de su hermano Rafael y de Luis Calvo Revilla, cronista del Ayuntamiento de Madrid y autor del conocido libro *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español* publicado en 1920, en el que dedica sendos capítulos a sus hermanos y a su padre.

II.2.1. Poesía, viajes y teatro: los comienzos

II.2.1.1. El hijo de un actor legendario

1888 fue el año del fallecimiento de su padre a los 46 años, víctima de la viruela. Aquel fue un acontecimiento que convulsionó el país por su rápido e inesperado desenlace. Rafael Calvo era entonces una figura mítica debido al resonante éxito que el actor había obtenido por los teatros de toda España. Su trayectoria se había consolidado con títulos de diversas épocas. Los más destacados del repertorio clásico fueron *La vida es sueño* y *La hija del aire*, de Calderón de la Barca; *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega; *El desdén con el desdén*, de Agustín de Moreto y *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. Si hablamos del romántico podríamos citar *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas; *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez; o *El zapatero y el rey* y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. En cuanto al teatro de su tiempo fue el intérprete de algunas de las más importantes obras del dramaturgo del momento, José Echegaray, como *En el seno de la muerte* o *El gran galeoto*.

La sana a la postre rivalidad de Rafael Calvo [Fig.2] con Antonio Vico, como hemos dicho el otro gran actor de la época, y la fraternal amistad que unió a ambos —que deriva en una de las alianzas más recordadas en la historia del teatro español— lleva a Vico al poco de la muerte del histrión sevillano a proponer la edición de un libro en homenaje al compañero fallecido.

El libro se edita dos meses después de la muerte de Rafael, en noviembre de 1888, y en él aparecen artículos y poemas de importantes personalidades literarias y escénicas como Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), Antonio Cavestany (1861-1924), José Echegaray (1832-1916) o Joaquín Dicenta (1862-1917) entre otros.

La personalidad de Vico y sus vínculos afectivos con el actor desaparecido van más allá del homenaje profesional, y justo antes del elogioso artículo de Echegaray que cierra el libro incluye una décima titulada *A mi querido padre*, del pequeño Ricardo Calvo que cuenta entonces doce años de edad, como aclara una nota a pie de página.

Ya has muerto, ¡desdicha fuerte!
¿Quién podría sospechar
Tan pronto hubieras de dar
En el seno de la muerte?
De tu desdichada suerte
No me quiero convencer,
Y no puedo comprender
Que mi vida no acabó;
Pues tú muerto y vivo yo,
Ya ves que no puede ser.

[VV.AA. 1888: 113]

II.2.1.2. Primeros pasos en la profesión

Tras un periodo al cuidado de sus tíos, Ricardo cuenta con una importante herencia económica, un extenso vestuario teatral familiar y la extraordinaria biblioteca de su padre como legado. Ricardo pasa su infancia en Madrid. Lector voraz y amigo de jóvenes poetas como los hermanos Machado, tiene una vocación clara: la poesía, y una facilidad heredada para el recitado que le impulsa inevitablemente hacia un trabajo: el oficio de actor. Años después, en 1919 relata su situación en una entrevista:

Recuerdo que mi padre no quería que yo fuera actor, y pensaba en hacerme ingeniero... El buen señor tenía la obsesión del estudio, y desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche llenaba nuestra casa un desfile continuo de profesores... Pero así como mi padre se había propuesto dotarme de una ciencia universal, yo, por mi parte, había resuelto no estudiar sino aquello que me agradara... Por ello me ocupé mucho de Literatura y muy poco de matemáticas, y por ello hago hoy comedias en vez de hacer

puentes o carreteras... Pero no imagines que yo llegué al teatro impulsado por una vocación irresistible... ¡Nada de eso!... Mi vocación, era la poesía... De no apellidarme Calvo, yo hubiera sido poeta... Aun debe andar rodando por las librerías y bibliotecas mi primer libro de versos, publicado, ¡ay!... hace quince años... Se llamaba Evocaciones... Fue el primero y el último, porque no me dio dinero y la pequeña fortuna que yo había heredado de mi padre comenzaba a desaparecer: ¡ya te dije mi aversión a las matemáticas!... Acudí, pues, al teatro como a un recurso extremo. Me contrató la señora Guerrero, y comencé a hacer papeles, sin tomarlo, a la verdad, muy en serio... Luego, cuando escuché los primeros aplausos, fui poco a poco identificándome con la escena y cobrando cariño a este arte que me permite vivir, y vivir diciendo lo que yo hubiera querido escribir... [González de Linares 1919: 6].

Estudia unos años en la Institución libre de enseñanza junto a su primo Rafael Calvo, con quien trabajará durante años. En su adolescencia conoce a Manuel y Antonio Machado que frecuentan el teatro Español, ya que su padre «era muy amigo del padre de los Machado», y los hermanos «entraban y salían en el teatro Español como “Pedro por su casa”» [Nuñez 1966: 8]. Los futuros poetas serán sus amigos más cercanos toda su vida. Con ellos juega a lances taurinos —Ricardo se apodaba a sí mismo «Guerrita»— y más tarde a practicar el recitado —a la manera familiar— en pequeñas reuniones, y junto a ellos tiene sus primeras experiencias interpretativas.

Debuta en una función de teatro aficionado en un salón Gutiérrez —nombre del propietario— de Chamberí. Se trata de una obra del duque de Amalfi en la que actúan los Machado y el propio duque; él interpreta a un paje. En 1954 Ricardo —ya retirado— recordará una anécdota de aquel estreno en el que demuestra la precariedad de aquellas representaciones unida al deseo de los participantes a reunir el mayor decoro escénico posible:

(...) habíamos contratado al peluquero por cuatro pesetas y en el momento de levantarse el telón no llegamos a reunirlos entre todos. El drama sucedía en la Edad Media y el barbero había trabajado cinco horas. Al decirle que no le podíamos pagar, montó en cólera y comenzó a destruir su propia obra. Con rápido tirón, a manotazos, nos despeinaba, nos arrancaba barbas y postizos. Al señor Gutiérrez —propietario del salón— también le llegó el turno. Si le hubieras oído decir con gritos desgarradores: «¡Que es mía! ¡La barba es mía! [Hernández 1954: 13].

La relación con los machado como he dicho será intensa durante toda su vida y marca su adolescencia y su juventud. Los jóvenes quedan unidos mediante la conversación, la poesía y el teatro. A través de ellos llega a conocer personajes como Oscar Wilde o Rubén Darío, como veremos; aunque todo comienza como un juego de adolescencia, como atestigua el propio Manuel:

Teníamos una tertulia en casa de Ricardo Calvo, formada por mi hermano Antonio, Calvo y Antonio de Zayas, hoy duque de Amalfi. En ella hablábamos sobre lo humano y lo divino. Todos escribíamos poesías líricas, todos nos las leíamos mutuamente ¡y «todos también» las rompíamos!... Nuestra mayor afición era el teatro, teatro que escribíamos asimismo para ser representado por nosotros; éramos, pues, actores y autores a la vez; pero en todo ello, en todas nuestras obras, el cesto de los papeles era por entonces imprescindible... [Narbona 1933: 4].

Cuando Ricardo cuenta 21 años decide, tras sopesar el riesgo que supone el peso de la tradición familiar, dar el paso al teatro profesional. Su tío Ricardo Calvo Revilla acaba de morir el año anterior y se encuentra sólo, con una herencia paterna en metálico —que se va acabando poco a poco— y una colección de trajes que cualquier actor envidiaría.

Necesita ingresos, así que decide dar el paso hacia su primera aparición escénica profesional. Esta tiene lugar en un teatro madrileño entonces de segunda fila: el teatro Novedades, en febrero de 1896. A diferencia de las empresas que suelen representar en este tipo de teatros, Ricardo se integra en una compañía que trata de ofrecer nuevos títulos y cuidar el espectáculo que se ofrece.

El elenco lo lidera el primer actor Francisco Mercé, un representante que trabajó en teatros de provincias e intenta, con esta aventura, ganar prestigio en Madrid. La presencia de Ricardo, el hijo del recordado Rafael entre los integrantes de la compañía genera comentarios en la prensa; se aguarda con verdadera curiosidad su presentación.

La nueva empresa parece animada de muy buenos deseos de que la breve campaña de cuaresma no lo sea de días de ayuno para los artistas de su compañía. En esta figuran José y Ricardo Calvo, hermano e hijo, respectivamente, del famosísimo y malogrado Rafael. Hay curiosidad verdadera de conocer las facultades y condiciones escénicas con que se inicia en el arte el hijo de aquel gran actor, al parecer por vez primera ante el público en la noche señalada para la inauguración con el célebre drama trágico de

Guimerà, *Mar y cielo*. Bienvenido sea al teatro el nieto del gran creador de *Jorge el armador* y *Don Lucas del Cigarral* [Bustillo 1896: 9].

En todas las crónicas periodísticas que tratan la presentación de la nueva empresa del Novedades destacan la participación de Ricardo y su debut. Se pretende además que su presencia sea un aliciente para incentivar al público, en una temporada complicada en cuanto a la afluencia de público.

Terminado el compromiso unos meses más tarde, en diciembre de 1896, Antonio Vico le incluye como galán joven en la lista de su compañía, también radicada en el teatro de Novedades. En la lista del elenco que se publica en prensa se encuentra, además de Vico, su sobrino Antonio Perrín como primer actor y una dama joven que dará que hablar mucho en el teatro Español: Matilde Moreno.

A Ricardo el ambiente de esta compañía le debió resultar más familiar por su vínculo con el actor gaditano, y porque Vico inaugura la temporada de su compañía con *El alcalde de Zalamea*, al que anuncia que seguirán —además del repertorio contemporáneo habitual del momento— más títulos clásicos como *Sancho Ortiz de las Roelas* —refundición de *La estrella de Sevilla* atribuida a Lope de Vega— o *García del Castañar*, también conocida como *Del rey abajo ninguno*, y atribuida a Rojas Zorrilla.

De esta manera la relación de Ricardo con el teatro clásico continuó como algo natural, ya que interpreta títulos que tanto su padre como su tío solían presentar. Vico le ofreció así la oportunidad de foguearse en papeles pequeños, y Ricardo puede observar sobre la escena las diferencias entre el gran actor —ahora en decadencia— y lo que ha visto en su entorno familiar. Esta influencia que confluye de una manera más natural con sus dotes para la declamación, será sin duda la más clara impronta que marcará decisiones futuras sobre cuestiones importantes como la elección de obras a representar o la definición de sus maneras interpretativas, durante toda su vida.

Así en estos primeros años sobre la escena comienza ya a frecuentar el repertorio clásico, con Vico y Perrín como actores de referencia. Vico siempre apegado al recuerdo de Rafael, aprovecha este principio de temporada para recordar la figura de su antiguo compañero y presentar de su mano, y de manera más solemne, al joven Ricardo ante el público de la capital.

En el teatro Novedades, mañana domingo, por la noche y en la representación de *En el puño de la espada*, para consagrar un recuerdo a la memoria del inolvidable Rafael

Calvo, su cariñoso compañero el señor Vico presentará por primera vez al público de Madrid a su hijo D. Ricardo Calvo [Anónimo 1896: 2].

La experiencia del Novedades como tantas veces ocurre en las empresas teatrales de Vico de aquellos años es breve y poco rentable económicamente, y la compañía se disuelve. En esta última época de su vida Vico se ve obligado a marchar hacia américa para subsistir. Ricardo permanece en España y debe volver a buscar trabajo.

En febrero de 1897 se incorpora al elenco de otra compañía de segundo orden en el que permanecerá unos meses: la compañía de Luisa Cano que representa en el teatro Martín. Consigue distinguirse como joven promesa en la representación del conocido drama *La Dolors*, de José Feliú y Codina (1845-1897) que había estrenado María Guerrero en 1892 y que convertiría en opera años más tarde Tomás Bretón (1850-1923). En las menciones que recibe en las escasas críticas y reseñas que se publican, su nombre aparece siempre acompañado del de su difunto padre; algo que se convertirá en habitual durante sus primeros años como profesional.

II.2.1.3. En la compañía Guerrero-Mendoza

Pero es en el comienzo de la siguiente temporada cuando da su primer paso importante al pasar a formar parte de la compañía más prestigiosa del momento: la del teatro Español con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

Todo ocurre de una manera muy sencilla: tras una entrevista con Díaz de Mendoza es aceptado en la compañía para interpretar pequeñas partes. Es un momento importante ya que recalca en el proyecto más ambicioso del teatro español de aquellos años que cuenta con un gran elenco, repertorio de calidad y gira nacional e internacional.

Se va a poner en escena un extensísimo repertorio del que destacan los autores del Siglo de Oro español, dentro de una iniciativa conocida como los «Lunes clásicos», que resultará seminal para la recuperación posterior de nuestro teatro clásico en el siglo XX. Los títulos que se anuncian dentro de ese abono especial reúnen a los autores más importantes del barroco: obras de Calderón como *El pintor de su deshonra*, *La desdicha de la voz*, *De una causa dos efectos* o *El secreto a voces*; de Lope de Vega, como *El perro del hortelano*; de Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*; de Rojas Zorrilla, *Abre el ojo*; y de Alarcón, *Las paredes oyen*. Otro título contemporáneo aunque de

tintes clásicos que lleva la compañía en repertorio y que representará Ricardo al llegar a primer actor es *Cyrano de Bergerac*, de Rostand.

En este elenco Ricardo coincide con actores de gran experiencia como Juan Robles o Carlos Allen Perkins, y jóvenes de gran futuro como la actriz Nieves Suárez, que años más tarde llegará a formar compañía optando a la concesión del teatro Español de Madrid y que contará con Ricardo como primer actor, como veremos más adelante.

Pero uno de los actores más importantes con los que coincide en el elenco es Emilio Mario (1838-1899). En una de sus últimas intervenciones escénicas —tiene 60 años y morirá al año siguiente— el gran director y actor granadino todavía ejerce su magisterio pese a sus achaques. Aquel 1898 es un año traumático para el país y difícil para el anciano cómico, en evidente declive profesional. Acepta su situación con una triste resignación muy del momento:

Voy allí —dice— porque mi vida necesita ya del ambiente escénico. Me dan un puesto decoroso. No quiero ni aspiro a más. Casi me alegro de no ser empresa este año, porque la situación del país me ha quitado todas las ilusiones [Sepúlveda 1898: 1].

Con esta formación realizará su primera gira internacional formando parte del mítico viaje que esta compañía realiza por Europa. El plan previsto resulta impresionante, en cuanto a las ciudades en las que recalarán y los títulos a representar si nos atenemos al proyecto que relata la prensa al día siguiente de la partida: 3 de octubre en París, 15 de octubre Bruselas, y después Berlín, Viena, Budapest, Munich, Turín, Nápoles, Florencia, Roma y Génova [Anónimo 1898: 4].

Una vez realizado el viaje la vuelta de la compañía se realiza desde Génova, desembarcan en Barcelona a mediados de noviembre y aprovechan para dar unas representaciones en el teatro Principal. Después regresan a la capital para comenzar la temporada en el teatro Español, aunque parece que la estancia en Madrid no va a ser muy prolongada según las noticias que aparecen sobre la compañía. En estas reseñas, al tiempo que se ofrecen detalles sobre el regreso de la compañía Guerrero-Mendoza, se detallan algunos aspectos de la gira realizada y anuncia una próxima salida hacia tierras americanas.

Establecida la compañía en el teatro Español Ricardo no debuta en Madrid hasta el 23 de febrero de 1899, interpretando el personaje de don Juan en *El cura de Longueval*, del autor francés Ludovico Halévy (1834-1908) una obra del repertorio

habitual de Emilio Mario, quien le confía el galán de la función. Será su aparición más notoria en la temporada, ya que volverá enseguida a encarnar pequeñas partes.

Pero comienza a recibir por aquel trabajo comentarios elogiosos y a ser objeto de mucha atención. Aparece por ejemplo en la revista *La vida literaria* que dirige Jacinto Benavente, en una sección titulada «*Actores nuevos*». Un retrato [Fig. 3] con su semblante, realmente joven, ilustra el comentario:

Es sumamente satisfactorio ahora que tan faltos andamos de actores buenos, hallar jóvenes entusiastas y estudiosos que al teatro dediquen sus esfuerzos. Ricardo Calvo es uno de ellos: en la primera ocasión que le han proporcionado, en el papel de galán en *El cura de Longueval*, ha demostrado excelentes condiciones. Sírvanle los muchos plácemes que ha recibido de todo el mundo para cobrar alientos y trabajar con fe, y muy pronto ocupará un puesto importante entre nuestros actores [Anónimo 1899b: 8].

A principios de abril la compañía del Español viaja hacia América tras realizar escala en Lisboa y ofrecer allí unas representaciones mientras se tramitan sus pasajes y se solventan los trámites de aduanas de las cargas que han de llevar.

Una vez en América la compañía obtiene unos resultados extraordinarios que hacen plantearse a los Guerrero-Mendoza la posibilidad de alargar su estancia hasta la temporada siguiente, mientras en Madrid la prensa se lamenta de que la formación más prestigiosa falte tanto tiempo de la escena madrileña. No es para menos ya que el viaje —de septiembre de 1899 a septiembre de 1900— es impresionante. De Buenos Aires a Las Palmas, de allí vuelta al continente americano: Veracruz, México capital, Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y terminan en París para trabajar en el Athénée Comique.

La vuelta a Madrid y el nuevo siglo comienzan para Ricardo integrado de nuevo a principios de octubre a la lista de la Compañía Guerrero-Mendoza, que aprueba el Ayuntamiento para el teatro Español en la temporada 1900/1901. Es todavía un actor joven, muy por detrás de los ya consagrados o que llevan tiempo en el oficio, aunque permanece en la compañía del Español porque le asegura prestigio y trabajo en la primera parte de la temporada que comienza. Vuelve a coincidir con Antonio Perrín y conoce a un veterano de gran prestigio: Felipe Carsi (1843-1933).

Ha ganado presencia en el elenco y el día de la inauguración de la temporada en el Español —con la tragedia *Virginia*, de Tamayo y Baus (1829-1898)—, se destaca su

trabajo dentro del conjunto. Pero no es hasta el estreno del drama trágico en verso *Nerón* de Juan Antonio Cavestany (1861-1924) el 13 de diciembre de 1900, cuando consigue destacarse en su faceta de recitador; de actor de palabra [Fig. 4]. La crítica ensalza por primera vez su trabajo de manera contundente, destaca de manera evidente su manera de declamar el pasaje que le corresponde: *La balada de Lucano*.

El único que declamó como se debe, fue Ricardo Calvo, un joven principiante hijo de nuestro genial Rafael [Rojas Pacheco 1900: 6].

Al final de su carrera recordaría ese papel y el día del estreno de una manera especial en una entrevista que concede en el año 1949:

Mi primer éxito en el teatro. Fue el 13 de diciembre de 1900. Tuvo importancia bastante aquel hecho para que Melchor Almagro Sanmartín¹⁰, ya fallecido, en su reciente «biografía del 900», que iba siguiendo día por día aquel año, dedicara la fecha del 13 de diciembre a este pequeño acontecimiento, en medio de tantos de gran importancia. Mi sorpresa y mi desconcierto ante el éxito de aquella noche me impidieron esperar abrazos, enhorabuenas, palabras entusiastas. Me vestí de prisa, después de despojarme de la túnica de Lucano en la tragedia *Nerón* de Cavestany (teatro Español, compañía Guerrero-Mendoza); salí a la calle donde me esperaban Manuel y Antonio Machado y Antonio Zayas, después duque de Amalfi, mis amigos de entonces y de toda la vida — hasta la muerte de ellos—, y nos fuimos a un café buscando estar solos para saborear este éxito mío lejos de todo el mundanal ruido [Casares 1949: 13-14].

Más allá de sus interpretaciones, su dominio de la declamación le hace también ser el protagonista en numerosos actos en los que la palabra debe estar defendida más de manera brillante. Por esa razón es designado para leer un mensaje del Ayuntamiento de Madrid la noche del beneficio y despedida de María Guerrero del Español en enero de 1901. No sólo se le distingue en aquella ocasión por su manera de leer, sino que como es habitual se comentan las inevitables semejanzas con su padre. Aunque un crítico como José de Laserna (1855-1927) llama la atención acerca del contraste que se produce entre la prosa municipal y la a su juicio «impropia declamación artística del joven actor» [Laserna 1901: 2].

¹⁰ Melchor de Almagro San Martín (1882-1947), escritor, diplomático y político granadino.

Durante el resto de la temporada, como era habitual en un actor de su categoría interpreta algunos personajes que, aunque no le reportan éxitos inmediatos, serán valiosas experiencias como el Manfredo de *En el seno de la muerte*, Icilio en *Virginia* o Lázaro en *La Dolores*, entre otros [Fig. 5 y 6].

II.2.1.4) Viajes y poesía. París. *El dragón de fuego* y Fuentes.

A principios de 1902 participa, distinguiéndose de nuevo por sus cualidades de recitador, en la sesión solemne que se celebra en el Ateneo en honor al poeta Ramón de Campoamor (1817-1901) y es alabado, como es habitual, por la continuación del arte declamatorio de su padre. Las noticias sobre su futuro inmediato generan expectativas:

Y ya que incidentalmente hablamos de Calvo, no está demás consignar que muy pronto saldrá para París el joven artista, donde se propone estudiar el arte escénico al lado del admirable Mounet Sully, y continuar luego en España la serie de triunfos que inició su ilustre padre [Serrano 1902: 1].

La intención de Ricardo de viajar a París para completar su formación teatral, con el prestigioso maestro francés Mounet-Sully (1841-1916), tiene por objeto realizar un viaje al estilo del que prestigió en su día al gran actor Isidoro Máiquez (1768-1820). También sigue el ejemplo de su más cercana referencia en aquel momento: la actriz María Guerrero, de la que su biógrafo Ismael Sánchez Esteban afirmaba que recibió lecciones de Benoît-Constant Coquelin (1841-1909) o Sarah Bernhardt [Sánchez Esteban 1946: 87].

Otro acontecimiento importante ocurre en aquellos meses iniciales de 1902. Ricardo satisface su primera y mayor vocación y edita su primer libro de poesía con el título *Evocaciones*. Sigue la tradición de otros actores célebres como Romea o Vico, que desarrollaron junto a su oficio principal sus capacidades literarias por medio de la poesía o de la literatura dramática.

Ricardo Calvo, hijo del malogrado e inolvidable Rafael, ha publicado un libro de versos. Se titula *Evocaciones* y es el reflejo de un verdadero poeta. No hay que presentar al autor. Todos recuerdan que, durante la última temporada de la Guerrero y Mendoza en el Español, el joven Ricardo Calvo consiguió, en papeles muy secundarios, no sólo distinguirse, sino obtener grandes ovaciones. Honra el apellido que lleva. A los triunfos de la escena han de unirse los de la pluma. Le felicitamos por su hermoso libro

de poesías. Un actor poeta representa para el teatro español una gran esperanza [Anónimo 1902a: 6].

Ambas cosas, su libro de poemas y el viaje a París, se valoran como una distinción; una valiosa inversión a futuro para el joven actor. Hay que señalar que es el patrimonio heredado de su padre el que hace posible estos viajes, un verdadero lujo para el momento que se acabará tan pronto como acabe el dinero. Ricardo vuelve a la capital francesa una y otra vez en cuanto tiene ocasión, ya que confiesa: «me encantó París de tal manera que estuve yendo casi todos los años» [Núñez 1966: 8]. Por otro lado su decisión de estudiar tiene un especial relieve, ya que la preocupación por la formación es algo inusual en aquel momento en el ámbito de un oficio como el teatral.

El libro, dedicado a su tío, Luis Calvo Revilla «en prueba de cariño», contiene algunas dedicatorias que retratan las deudas de amistad y respeto que el autor ha contraído en los últimos años. Así encontramos bajo los títulos de los poemas nombres como el del dramaturgo Ramón del Valle Inclán; el actor y empresario Fernando Díaz de Mendoza; el que fue secretario personal de este último y María Guerrero, Luis Ruiz de Velasco; su gran amigo y poeta Manuel Machado; el crítico Ricardo J. Citarineu *Caramanchel*; los poetas Francisco Villaespesa (1877-1936) y Antonio de Zayas (1871-1945); y Eduardo Benot (1822-1907), una figura que le marcó desde el ámbito pedagógico en los tiempos de la Institución Libre de Enseñanza.

El diario *El País* reproduce el 5 de marzo varios fragmentos de la dedicatoria del libro en la que Ricardo explica su doble faceta de actor y poeta. Se refiere a su propio libro como un conjunto de poemas escritos durante los ajetreos que le proporciona su profesión:

No pido a nadie que se ocupe seriamente de este libro que, en realidad, no se publica para nadie. Ni pretendo sentar plaza de poeta, ni este es el comienzo de mi carrera literaria. Dedicado al teatro, a donde mis antecedentes y mis aficiones me inclinaron más, sólo en momentos de ocio casuales, en ratos robados a otras labores, he escrito yo estos versos... Bien sé echa de ver en ellos que no poseo los secretos del oficio; toda la técnica retórica y prosódica me ha sido siempre indiferente. Atendí a decir lo que sentía; escribí cuando el sentimiento me impulsaba, como hubiera monologado en alta voz frases incoherentes, ayes, risas, interjecciones; todo con poco arte y menos y menos orden, obedeciendo sólo a un ritmo interior harto vago e irregular que pugnaba más de una vez con los preceptos de la métrica consagrada. (...) Por otra parte, ¿cómo

atender a exquisiteces de formas, escribiendo al azar de los ratos perdidos sobre la cubierta de un trasatlántico, en la mesa de un cuarto de hotel, en el café poco antes del ensayo, en el escenario mismo mientras mis compañeros trabajaban, desasosegado, en medio de los vaivenes de esta vida inquieta de los cómicos? (...) Dice un alto crítico que todo el mundo es elocuente cuando habla de sí mismo. Y que le interesan más que otras las impresiones escritas por los que no son literatos... Sírname de consuelo este decir profundo. Mi libro es pequeño, es débil y sentimental; es muy mío. No pide aprobación, sino cariño, y se contentará con una sonrisa benévola [Calvo 1902: 7-9].

En aquel marzo de 1902 una noticia a la que ya me he referido conmociona la escena nacional: la muerte de Antonio Vico en América. Ricardo participa en el homenaje al difunto actor —tan cercano siempre a su familia— leyendo algunas poesías en el homenaje que se tributa al cómico en el teatro Español el 20 de marzo de 1902.

Comienza justo después otro de sus viajes por Europa, que interrumpe al recibir una interesante propuesta. Regresa a España y reaparece como actor en septiembre de 1902, formando parte de la compañía de uno de los grandes actores y directores del momento: Francisco Fuentes (1872-1934), un actor que perteneció durante años a la compañía de Vico. Con Fuentes comienza una relación personal y profesional muy estrecha que culminará en 1919 cuando Ricardo invite al veterano actor a formar parte de su proyecto para el teatro Español.

Debutan en Granada en el teatro Alhambra el 11 de septiembre. Dentro del repertorio que Fuentes ofrece en gira se encuentran dos títulos clásicos: *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare y *La moza de cántaro*, de Lope de Vega. Ricardo consigue destacar sobre todo en *Hamlet* y en *El estigma*, de Derblay.

Comienza la gira y de Granada viajan a finales de septiembre al teatro Bretón de Logroño, otra plaza habitual de las compañías de aquellos años. Al ser trabajo seguro, Ricardo permanece con la compañía de Fuentes hasta comenzado el año 1903, en que vuelven a Granada a estrenar *Los hijos artificiales* de Joaquín Abati y Federico Reparaz.

El resto del año 1903 Ricardo Calvo desaparece de las carteleras madrileñas y de provincias, ya que ha decidido continuar una nueva escapada hacia el corazón de Europa. Mientras su amigo Antonio Machado le dedica unos versos en sus *Soledades, galerías y otros poemas*, publicadas aquel año.

Su vuelta a Madrid se produce en marzo de 1904 por una oportunidad irrenunciable: vuelve al teatro Español a incorporarse al reparto de una obra de Jacinto

Benavente titulada *El dragón de fuego*, en la que el escritor ha incluido un personaje — El príncipe Durani— expresamente escrito para el joven actor [Fig. 7].

Trabajaré de nuevo junto a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, con los que le une una excelente relación tras los años que pasó en su compañía. Consigue sobresalir del conjunto una vez más y es alabado por la crítica de forma unánime. Será a partir de entonces cuando se le comience a considerar un joven actor de prestigio; siempre con el recuerdo que el público y la crítica conservan de su padre y con el que todavía tendrá que convivir, como ya he indicado, durante muchos años.

II.2.1.5. La compañía de Carmen Cobeña

Terminado el compromiso con el teatro Español se contrata —ya como uno de los primeros actores— en la compañía de Carmen Cobeña (1869-1963), en abril del mismo 1904. La Cobeña, una actriz que debutó con el padre de Ricardo, acababa de casarse con el polifacético escritor Federico Oliver (1873-1957) y comienza un proyecto que culminará en pocos años cuando consiga la dirección del coliseo municipal madrileño. Con esta formación el joven actor trabajará por provincias el resto del año.

Tras la anterior experiencia con la compañía de Fuentes, resulta importante para un actor como Ricardo adquirir experiencia y demostrar, fuera de la capital, su valía en un puesto importante y en una compañía de mayor relevancia como esta. Tras una gira por Asturias llenando los teatros de Oviedo y Avilés, en octubre se disponen a hacer temporada en Valencia.

La gira continúa y en febrero de 1905 debutan en Sevilla con *El místico*, de Rusiñol. En las reseñas Ricardo poco a poco gana un protagonismo importante. En muchos comentarios aparece ya junto a la Cobeña, a la que acompaña ya como primer actor indiscutible.

En mayo, ya en Madrid en una pausa de la gira, participa en su faceta de recitador en los actos que se celebran en el Ateneo, con motivo del tercer centenario de la publicación del Quijote, leyendo en la última sesión versos de Icaza y de Rubén Darío.

Y es que su fama de declamador aumenta y su prestigio le convierte en el lector de poemas favorito de toda una generación de poetas. El propio Rubén Darío, en su libro de poemas *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905) — editado y cuidado por Juan Ramón Jiménez y publicado ese mismo año 1905 por la

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos de Madrid— dedica a Ricardo el poema titulado *Un soneto a Cervantes*:

Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad. Pero Cervantes
es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.
Él es la vida y la naturaleza,
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza.
Cristiano y amoroso y caballero
parla como un arroyo cristalino.
¡Así le admiro y le quiero,
viendo cómo el destino
hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!

En marzo se reanuda la gira de la compañía de la Cobeña. Sus condiciones al ganar importancia en el elenco han cambiado, y así en Almería, en el teatro Variedades, Ricardo da su primera función de beneficio. A finales de abril en Cádiz, finaliza la gira y la compañía se separa. La colaboración de Ricardo con Carmen Cobeña termina de momento, ya que la actriz no formará empresa en los meses siguientes y se unirá, de manera ocasional, a la de Enrique Borrás.

II.2.1.6) Compañía propia. De gira con Valle-Inclán

Ricardo ha aprendido el funcionamiento de las giras y ha conseguido algunos contactos con teatros en los que ha trabajado y decide, por primera vez, formar compañía propia. Estrena el 10 de octubre de 1906 en el teatro Cervantes de Granada, denominando al elenco «Compañía de Ricardo Calvo». Lleva en el grupo a la actriz Josefina Blanco (1878-1957), prometida de Ramón del Valle-Inclán —con la que el dramaturgo contraerá nupcias el 24 de agosto del año siguiente—, el cual viaja con ellos con todo lo que eso supone.

Sus primero estrenos son *El señor feudal*, de Joaquín Dicenta, *Alma y vida*, de Galdós y *Los noveleros*, [*Les romanesques*] de Rostand traducida por el periodista y

dramaturgo Antonio Palomero (1869-1914). La compañía inicia después una gira en las Islas Canarias que ante el éxito se concentra en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, donde se alarga de manera inesperada la estancia y les obliga a cambiar incluso de teatro: del Pérez Galdós al Teatro-Circo.

La estancia en la isla, siempre acompañados por Valle-Inclán, no está exenta de las inevitables anécdotas que rodeaban al escritor gallego. Aparece en la prensa por ejemplo la noticia de que el escritor gallego encierra a su mujer para impedirle interpretar una obra de Echegaray; aunque parece que la realidad el asunto tenía un trasfondo económico.

En junio de 1907 Ricardo se encuentra en Madrid para participar en un acto familiar y simbólico: las honras fúnebres correspondientes al traslado de los restos de los actores Rafael Calvo y Antonio Vico a Madrid. Es este un acontecimiento que reúne a las gentes más señaladas, desde la política hasta la farándula, y que es relatado por la prensa con toda solemnidad.

La carrera de Ricardo avanza de manera rápida, impulsado por sus facultades y su talento, aunque también lastrado por el peso de su apellido, como comentará años después en una entrevista:

Me preguntas si fui de prisa en mi carrera de actor... No recuerdo quién dijo, en Francia, que el mayor enemigo para la gloria del artista que nace, es el artista que muere... ¡Figúrate si esta sentencia, tan cierta, no había de ser terrible para mí, Ricardo Calvo, hijo de Rafael Calvo, gran actor; sobrino de Ricardo Calvo, gran actor, y nieto de José Calvo, gran actor!... Son muchas eminencias, y es mucho el peso del recuerdo que las gentes creen guardar... Digo creen guardar, porque ya comprenderás que los que al verme hacer un papel comparan mi trabajo con el de mi padre, o con el de mi tío, o con el de mi abuelo, maldito si recuerdan ya cosa alguna de las que en escena procuraban gloria a mis antecesores, en esta dinastía de la farándula...[González de Linares 1919: 6].



Fig. 1. José Calvo en *Otelo*



Fig. 2. Su padre, el actor Rafael Calvo

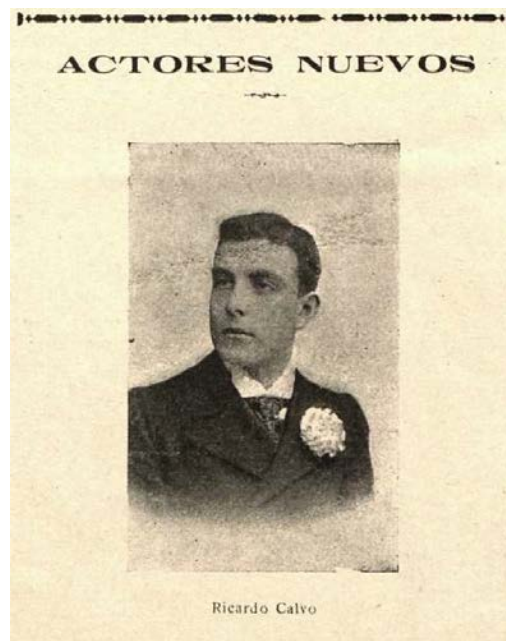


Fig. 3. Retrato de Ricardo Calvo en 1899



Fig. 4. Posando como Nerón



Fig. 5. Posando como don Carlos



Fig. 6. Posando como Andrés del Sarto



Fig. 7. Posando como
Príncipe Durani

II.2.2. La forja de un primer actor

II.2.2.1. Primer actor en Madrid junto a Morano.

La nueva temporada 1907-1908 Ricardo vuelve de la mano de Carmen Cobeña y Federico Oliver a los escenarios madrileños; concretamente al teatro de la Princesa, y lo hace avalado su trabajo en provincias durante las temporadas anteriores. Le dedican en la revista teatral más importante del momento *El arte del teatro* una prolija semblanza biográfica, ilustrada con cuatro fotografías en las que aparece en diferentes poses — caracterizado de algunos de los personajes que le han dado relevancia en los últimos años: Nerón, Príncipe Durani, Infante don Carlos y Andrés del Sarto— y un retrato [Fig. 8]. El autor del texto Enrique Sá del Rey se deshace en elogios sobre el joven intérprete:

Difícilmente tendrá otro actor más extenso repertorio que Ricardo Calvo: todos los dramas de la escuela romántica, las comedias clásicas y el teatro moderno. Sus entusiasmos llévanle a sentir predilecciones por los antiguos dramas de capa y espada, para cuya perfecta interpretación posee Ricardo dos circunstancias altamente favorables: una colección de valiosísimos trajes y el tesoro de su voz pura, melodiosa, clara y potente, de tan cristalinas modulaciones como aquella que fue uno de los mayores encantos del arte sublime de su padre, el coloso Rafael [Sá del rey 1907a: 15-16].

Otro acontecimiento importante en aquel nuevo trabajo es que su presentación en Madrid como primer actor —al lado de Carmen Cobeña y en el teatro de la Princesa— será junto a un actor de gran prestigio: Francisco Morano, en el que fue el primer encuentro de ambos cómicos en escena. Completan el elenco Josefina Álvarez y su marido Ricardo Manso como gracioso, y Leovigildo Ruiz Tatay como característico.

La aventura apareja riesgo para la primera actriz. Entrar como empresa en el teatro de la Princesa es una apuesta delicada ya que cinco compañías lo han intentado en los últimos años, fracasando. La de la Cobeña anuncia un elenco reforzado con respecto a su formación habitual en provincias y un repertorio muy ambicioso, en el que aparecen sólo dos títulos de corte clásico: *El mercader de Venecia*, de Shakespeare y *Lorenzaccio*, de Musset.

Justo antes del inicio de la temporada se anuncia una iniciativa llamada «Veladas académicas» —ideada por el director artístico de la compañía, autor y marido

de Carmen Cobeña, Federico Oliver (1873-1957)— alrededor de los grandes poetas del teatro mundial, que sigue la estela de aquellos «Lunes clásicos» promovidos años atrás por María Guerrero. La idea es representar textos de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Lessing, Schiller, Moliere, Goldoni, Victor Hugo, Zorrilla, Ibsen o Dumas.

La inauguración de la temporada se produce con este ciclo bien entrado el mes de octubre. El programa incluye la comedia de Zorrilla titulada *La lealtad de una mujer* y la tragedia del mismo autor *Sofronia*. Tras el estreno se destaca la interpretación de los tres protagonistas, aunque con algún contratiempo para Ricardo al parecer afectado por una afonía.

Las obras presentadas reabren una vieja polémica. Se trata del problema comentado durante años por críticos y articulistas de la poca pericia de los actores españoles frente al repertorio clásico. La falta de continuidad y formación aparecen como principales causas. *Miquis*, aunque alaba la iniciativa destaca el problema que supone intentar abordar este tipo de títulos en las condiciones en que se encuentran los intérpretes de la época:

Aun comprendiendo bien el género, no les hubiera sido fácil interpretarle debidamente, porque esas obras requieren una gimnasia especial que los discretos actores no han practicado, porque no les ha sido necesario para su repertorio habitual. En el final de *Sofronia*, por ejemplo, se vio claramente que Ricardo Calvo sentía los versos de Zorrilla; pero no disponía de todos los medios de expresión necesarios para hacérselos sentir igualmente al público. Eso se evitaría fácilmente con el ejercicio apropiado, y ese ejercicio, ya que no de otro modo, podría hacerse repitiendo con suficiente frecuencia las representaciones del teatro antiguo y del teatro romántico que deberían ser el pan cotidiano en algún teatro por lo menos, ya que no lo sea como debería en todos. Por eso son verdaderamente plausibles los propósitos del director artístico de la Princesa y por eso es lamentable que el señor Oliver no tenga imitadores [*Miquis* 1907: 23].

Llegan las fechas tradicionales para el *Tenorio* y como otras compañías de la capital, la de la Cobeña lo representa; aunque con una peculiaridad relativa al protagonista. En el teatro de la Princesa alternarán en el papel de don Juan los dos actores principales del teatro: Calvo y Morano. El experimento parece funcionar y el drama de Zorrilla se enriquece, a ojos de la crítica, con dos artistas de estilos diferentes: uno más declamatorio y otro más realista.

El siguiente estreno es una obra de Benavente titulada *Los ojos de los muertos* en la que Morano consigue una gran relevancia mientras que Ricardo queda en segundo plano [Fig.9]. Plumas como hemos visto incondicionales como la de Sá del Rey, disculpan su aparente apatía por la dificultad del papel encomendado.

Ricardo Calvo no pudo crear de mejor manera el ambiguo, extraño, taciturno Carlos. Es un papel de estudio, de observación profunda, que el sobresaliente actor hubo de interpretar como es, como lo pensó Benavente. El personaje, primero por condición de carácter y después por las circunstancias en que nos lo presenta el autor, tiene que procurar darnos la impresión de un hombre grisáceo, apocado, que, en sus palabras y modo de accionar, aparecerá fatalmente dubitativo y absorto. Ricardo Calvo, entendiéndolo muy bien, logró dar cumplida interpretación al difícil papel [Sá del rey 1907b: 9-11].

A finales de mes Ricardo se ve involucrado en una polémica —cruce de cartas en la prensa— entre los dramaturgos Benavente y Valle-Inclán. Se discute sobre un hecho ocurrido en el Café de Castilla con Ricardo como testigo. La prensa, que publica sendas cartas de los escritores cita al actor, que prudente guarda silencio. [Valle-Inclán 1907: 2].

A los pocos días estrena otro título en el teatro de la Princesa con Carmen Cobeña. Se trata del drama *La madre*, de Rusiñol traducido por Martínez Sierra. No es una buena función esta para Ricardo, que recibe las que son sus primeras críticas malas con referencias negativas a su técnica teatral y a los latiguillos. Este tipo de opiniones adversas sobre su técnica interpretativa las tendrá que leer —con evidente disgusto— en más ocasiones en el futuro.

Ricardo Calvo, actor inteligente y simpático, se obstina en continuar la técnica teatral de su ilustre padre, y ese empeño es sencillamente disparatado. Mala jornada fue la de anoche para el joven actor [Bueno 1907b: 1].

Tras el estreno el drama se tiene que suspender unos días por una indisposición de Ricardo, aunque poco después, el miércoles 11 de diciembre se está ya anunciando el siguiente estreno: se trata de *La mora de la sierra*, del propio Federico Oliver, donde interpreta el personaje de Juan. No destaca en exceso del conjunto aunque se distingue de sus compañeros por no adoptar para el personaje el acento andaluz.

La temporada de invierno que termina ahora no ha sido tan satisfactoria como era de esperar. Esto ha ocurrido porque la presencia de Morano —un actor de mucho más prestigio por aquel entonces— ha dificultado sus oportunidades de acceder a papeles de mayor lucimiento. Sin embargo su amistad con aquel compañero llegará a ser algo muy especial para ambos.

El año 1908 comienza practicando su faceta de recitador, leyendo un poema de Salvador Rueda (1857-1933) en la velada que se celebra el 30 de marzo en el Centro del Ejército y de la Armada en honor del poeta Espronceda. Viaja de nuevo después con destino a París, donde permanece hasta que se ve obligado a regresar para formar parte de un nuevo proyecto.

II.2.2.2. Con María Tubau en el Español

Con el comienzo de la temporada en octubre de 1908, Ricardo vuelve al teatro Español y forma parte de la compañía de María Tubau y Federico Palencia. En el elenco se encuentran actores tan relevantes como Ana Ferri, el cómico Javier Mendiguchía o Matilde Asquerino (1884-1968). Debuta con *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín y más tarde, en sus fechas habituales, interpretará el *Tenorio*. Alterna esta vez con el otro primer actor del elenco: Luis Reig. Después estrena *Gerineldo*, de Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón.

La velocidad con la que se trabaja en las compañías de aquellos años impacta en el resultado —y la de la Tubau se encuentra en los inicios de su decadencia— lo cual se refleja en algunos comentarios que aparecen en la prensa. En la citada comedia de Moratín, que se presenta a finales de octubre, Ricardo recibe alguna que otra crítica sobre su descuido interpretativo.

Ricardo Calvo no tenía tan bien aprendido el suyo, lo cual fue causa de que estropeara alguna vez la prosa impecable de Moratín [Zeda 1908: 1].

Aunque en el *Tenorio*, durante los últimos días de octubre, el joven actor convence a sus fieles con su don Juan tierno y apasionado. Algunos lo comparan a grandes actores del pasado como su propio padre o el mítico Pedro Delgado, y vuelve a ser calificado como un actor idóneo para el género romántico.

En cuanto a *Gerineldo*, que se presenta en noviembre, Ricardo queda en todas las crónicas a la altura de la protagonista, algo importante al tratarse de una actriz con el

prestigio de la Tubau. Los comentarios favorables vuelven a apoyarse en sus cualidades como recitador, que son resaltadas por la crítica con frases como «es el primer actor romántico que tenemos» o «nadie como él matiza los versos»; frases que escuchará ya a lo largo de toda su vida.

A finales del año aparece la noticia de una posible gira por América junto al poeta malagueño Salvador Rueda (1857-1933). El plan parece ser que el actor recite versos del autor de *Lenguas de fuego* mientras este da conferencias y presenta su obra. El proyecto, por lo que sabemos, que no debió llevarse a cabo.

El debate eterno sobre el teatro nacional se aviva a principios de 1909 debido al acuerdo que ha alcanzado una comisión mixta formada por diputados y senadores. Se arma un gran revuelo en la prensa, los comentarios son constantes y en casi todos los artículos en los que se hace recuento de los actores indispensables para tal proyecto se menciona a Ricardo. Que aparezca de manera habitual como integrante de la compañía ideal que se podría formar da una idea de la posición que ha ganado como intérprete en las últimas temporadas.

En el año que comienza, 1909, participa en el centenario de Mariano José de Larra en el Ateneo madrileño. En el acto leerá textos de Fígaro junto al actor José Santiago, Manuel Bueno, Enrique de Mesa, Marquina y Azorín. El mismo homenaje se repite días después en el teatro Español.

II.2.2.3. Compañía Cobeña-Oliver, junto a Borrás

A principios de la temporada, en septiembre de 1909 Ricardo vuelve a aparecer en la lista del Español. Lo encontramos tanto en el avance previo como en la lista definitiva y de nuevo en un lugar de privilegio, esta vez tras Enrique Borrás. De nuevo trabajará bajo la dirección de Federico Oliver, junto a Carmen Cobeña y actores como Josefina Álvarez, Consuelo Badillo, Mercedes Sanpedro, Leovigildo Ruiz Tatay o Ricardo Manso. Destaca entre los jóvenes una futura primera actriz que como hemos visto formará parte durante años de la compañía de Francisco Morano: Amparo Fernández Villegas.

Entre los anuncios las comparaciones con Borrás son inevitables, ya que es el primer actor de referencia del momento. Ricardo trabajará esta temporada a la sombra del cómico catalán. No ayuda el hecho de que la tradición familiar de Ricardo, en cuanto a repertorio, conduce en ocasiones a su encasillamiento por parte de algunos

críticos, que ven en Borrás al actor versátil frente a un Ricardo Calvo determinado, por su excelencia, hacia el drama romántico

Antes de arrancar la temporada en octubre, recibe una extensa y poética semblanza en una revista femenina llamada *La dama y la vida ilustrada*. Va precedida de uno de sus poemas: *Yo, peregrino errante*. El reportaje se ilustra con un retrato fotográfico que ocupa el centro del reportaje [Fig. 10]. Su halo de actor y poeta, de artista misterioso y melancólico fascina a la reportera, que habla al público femenino de la revista con una romántica y edulcorada vehemencia:

¿No percibís el tenue aroma de sus melancolías? Sí, pues de melancolía vienen ungidos los ecos mansos de la lira de oro que temple el actor-poeta en las inacabables horas de nostálgica indolencia, en esas eternas horas en que el noble ingenio del intérprete admirable de nuestros dramaturgos dicta armónicas estrofas. Vosotras las que habéis presenciado sus triunfos escénicos, ¿no le conocéis personalmente?... Sí, acaso le pasó por vuestro lado andando lentamente, mirando, unas veces interrogador, hacia lo invisible, y otras, vagamente, con la mirada fija de sus ojos verdes. Flor de neurastenia, flor de desengaño, Ricardo Calvo canta sus poesías desde su torre de marfil con las principescas indolencias de un magnate hastiado. El peso de las evocaciones le hace soñar; el martilleo de lo no realizado le reclama con impaciencias de demente. Y al aparecer en escena, noblemente elegante, con su gesto de creador, la historia le nombra el digno continuador de las paternas glorias [A.C. 1909: 4].

La periodista relata para finalizar el reportaje una anécdota en la que ilustra la imagen que defiende del actor como un personaje tímido y huidizo que evita las celebraciones y los parabienes de sus admiradores:

Hace bien pocos meses se relataba ante él uno de sus más notables triunfos, una de esas fechas inolvidables en el corazón de un artista. Un conocido cronista, ante el interés y la curiosidad general refería minuciosos detalles de aquella noche de gloria para el actor-poeta. Aplausos, enhorabuenas... la ovación que mantendrían las blancas manos de las damas, aposentadas en los palcos rojos... el vehemente elogio de centenares de personas, etc.... Y cuanto más sincero era el relato, y el cronista, entusiasmado, hablaba de ovaciones y plácemes, el intérprete se levantó, cruzó el salón andando lentamente, mirando interrogador con la fija mirada de sus ojos verdes, acariciándose distraídamente el cabello con reflejos de cobre bruñido, que sombrea la frente pensativa, donde se hace más visible una arruga profunda, profundísima que parece una herida y no lo es. Al

llegar a la puerta todos le miraron, sorprendidos que no gustara del relato de su mayor triunfo; pero él desapareció andando lentamente, mirando interrogador al vacío con la fija mirada de sus ojos verdes... mientras sus labios inmóviles parecían repetir los dos últimos versos de su bella poesía: «Aquella misma noche, seguí la dura senda» [A.C. 1909: 4].

Para la prensa la doble faceta del actor-poeta resulta cautivadora. Otra revista, *Eco artístico* publica en noviembre otro de sus poemas: *Cantaba el trovador*, acompañado de su retrato. Su imagen de actor que al bajar del escenario se transforma en un tímido poeta resulta cautivadora.

En el Español se anuncia que la llegada de Borrás se producirá a finales de octubre para presentar *María Rosa* de Guimerà, y se anuncia que protagonizará el *Tenorio* días después, lo que motiva que Ricardo se contrate de manera puntual con una compañía formada para representar el *Tenorio* en el teatro Price. En esta ocasión interpretará el papel de don Luis, ya que don Juan lo interpretará el primer actor Felipe Vaz.

Terminada la corta temporada donjuanesca vuelve al Español para estrenar *La Celestina*, una adaptación del clásico preparada para el lucimiento de Carmen Cobeña por su marido. La adaptación no deja demasiado espacio para que Ricardo Calvo se destaque, cosa que ocurre también con *La esclava*, el siguiente estreno obra del propio Oliver; el montaje resulta de gran aparato aunque genera escaso interés dramático, pese a que se subraya que cuenta con una excelente ambientación «a la griega».

Tendrá que esperar a comienzos de 1910 para acceder a un papel de mayor relevancia. El 7 de enero representa, dentro de los citados Viernes de moda, *El gran Galeoto*, de Echegaray. Ricardo interpreta el papel de Ernesto, que pertenece al tipo de repertorio —paterno— en que él suele destacar según parte de la crítica:

El papel de Ernesto corrió a cargo de Ricardo Calvo, el joven actor que lleva dentro de sí todos los bríos del injustamente olvidado romanticismo. Declamó muy bien y el fuego con que subrayó los principales pasajes quedó contenido en el buen gusto de la escuela, sin llevarle a extremos peligrosos. El Ernesto de anoche, sin restar nada a sus grandilocuencias, supo pasar equilibrado entre las exigencias de ahora, y hay que apuntar este acierto meritorio de Ricardo Calvo [J.A. 1909: 2].

Pero la presencia de Borrás es demasiado contundente. A los pocos días, concretamente el martes siguiente 11 de enero, la compañía estrena una nueva obra. Se trata de *Buena gente*, de Santiago Rusiñol traducida por Martínez Sierra, y en la que Ricardo interpretará el papel de Rafael con solvencia, aunque siempre tras el espectacular triunfo de Borrás en esta obra de su habitual repertorio catalán.

La situación no mejora y días después se presenta otra obra de Rusiñol: *El redentor* también traducida por Martínez Sierra, de la que Borrás es el protagonista absoluto aunque se reseña el buen trabajo de Ricardo. Se anuncian los próximos títulos: *La luna de la sierra*, *Casandra* y *Gil Blas de Santillana*.

Sin embargo pese a la situación su figura continúa despertando interés. El periódico *El globo* le dedica un elogioso artículo en su sección «*Actores de hoy*», donde parte curiosamente de la figura de Borrás para dar valor al joven primer actor del teatro Español:

La figura de Borrás es muy difícil que permita a otro comediante hacer al público que examine su trabajo, con el mismo detenimiento con que suele recrearse en sus prodigiosas creaciones... He aquí el mérito de Ricardo Calvo. El estudio cuidadoso con que se impone en sus papeles, la sencillez y delicadeza que emplea al declamar; el desenfado y la ternura con que otras veces llega al público le han colocado en uno de los puestos más distinguidos entre los modernos actores. Con verdadero esplendor ostenta su apellido de legítima y rancia estirpe en nuestra historia del teatro. Días de gloria ha de dar el joven comediante a la escena española como en otros tiempos, no lejanos, los diera su inolvidable ascendente, que tan preclaro nombre le legó. Quien le ha visto interpretar el protagonista de *El gran galeoto* puede dar fe de sus extraordinarias facultades. En el drama de Echegaray es fuerza confesar que Ricardo Calvo tuvo instantes de insuperable acierto. En *Buena gente* hizo un artista impulsivo, defensor gallardo de generosos y nobles ideales. Fue el mozo que sabe imponerse con viril desenfado cuando la necesidad a ello le impulsa, pero que entre tanto tiene un amargo acento de ironía; en *El Redentor* fue tal vez el que hizo una creación más acabada y perfecta [J.B.S. 1909: 1].

El tercer título de Rusiñol que ofrece la compañía del Español se presenta el 28 de enero, se trata de *La madre*, ya estrenada en noviembre de 1907, y que no dio entonces muy buen resultado al actor madrileño. Esta vez parece que se recibe su intervención como un trabajo más sólido.

Ricardo no participa en el estreno del clásico *La luna de la sierra*, refundida por Cristóbal de Castro, pero adquiere protagonismo al encargarse de leer unas cuartillas con un estudio del poeta y erudito Francisco Rodríguez Marín (1855-1943) por indisposición —una afonía— de este.

Ni siquiera en el siguiente estreno —la adaptación de la novela *Casandra*, que ha preparado el propio Benito Pérez Galdós— que tiene lugar el 28 de febrero de 1910, el joven actor consigue brillar. Ricardo interpreta en esta ocasión el papel de Rogelio, del que no sale mal parado, aunque en comentarios previos al estreno, desde algunas tribunas se dude de las posibilidades del personaje.

A mediados de marzo, el día 17 participa en un acto organizado por la sección de literatura del Ateneo en honor a Tirso de Molina. Interpreta junto a Carmen Cobeña una escena de *El vergonzoso en Palacio*.

El siguiente estreno de la compañía del coliseo madrileño tiene lugar el 31 de marzo de 1910. Será *Hacia la dicha*, una obra del cronista de *Heraldo de Madrid* López Pinillos *Pármemo*. La obra pasa discretamente, así como el trabajo de los intérpretes.

Con motivo de la despedida de la compañía del teatro y del fin de temporada, el 3 de abril se realiza el beneficio de Carmen Cobeña con *Los ojos de los muertos*, de Benavente —título ya estrenado antaño por la Cobeña— y *El eterno burlador*, de Jurado y Godoy donde interviene Ricardo.

Comienza a las pocas semanas la gira de la compañía, en la que viaja Ricardo. Comprende el teatro Novedades de Barcelona, el Principal de Zaragoza, el Principal de Valencia y el Principal de Palma de Mallorca.

Aparece publicada en la prensa, ya en el mes de julio, la lista con la nueva compañía del teatro Español para la siguiente temporada, que será parecida a la de la anterior. El primer actor ya no será Enrique Borrás sino otro de los grandes nombres de la escena española: Emilio Thuillier. También encontramos en esta nueva lista a dos actrices que se convertirán en primeras damas de la escena española en unos años: Josefina Roca y la mencionada Amparo Villegas.

Sin embargo a mediados del mes de agosto sucede algo imprevisto: la concesión del contrato de arriendo del teatro Español para la siguiente temporada 1910-1911, acordada para la compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver, es rescindida de manera extraña por el Ayuntamiento. La repentina decisión provoca algunas reacciones en la prensa incluyendo un combativo artículo de Benavente en defensa del matrimonio y la gestión efectuada por este en el coliseo madrileño [Benavente 1910: 3].

Pero el intento de Benavente resulta estéril ya que el Consistorio de Madrid, casi dos meses después y tras muchas polémicas, otorgará el contrato a otro empresario: Madrazo, que encarga a Ramos Carrión la dirección artística del teatro en una temporada que resultará corta pero histórica.

La actividad de la compañía continúa ya que debe terminar con sus compromisos. Aquel mes de septiembre, antes de que comience la temporada en Madrid, la compañía se encuentra en Santander en el teatro Principal. En la ciudad cántabra con motivo de la presencia de Salvador Rueda en la sala, tras la representación de *La lealtad de la mujer*, de Zorrilla, Carmen Cobeña y Ricardo Calvo leen unas poesías en su honor.

II.2.2.4. La temporada de Ramos Carrión en el Español

A mediados del mes de octubre Ricardo aparece como firmante —junto a importantes personalidades de los medios artísticos e intelectuales como Benavente, Azorín, Martínez Sierra, Pio Baroja o Manuel Machado—, de una carta dirigida al ministro de Instrucción pública. Protestan por el fallo y las propuestas de las medallas de honor a las bellas artes de ese año. Esta carta se dirige también a los principales diarios, donde aparece publicada junto a la noticia de las medallas concedidas [VV.AA. 1910: 2].

Continúa con su actividad como recitante y el jueves 20 de octubre participa leyendo poesías en el teatro Cómico, en una función especial con fines benéficos.

Aunque de forma tardía, como hemos dicho, se resuelve el concurso del clásico coliseo madrileño. La adjudicación a Madrazo —autor y empresario— se acepta con escepticismo. La empresa se pone en marcha rápidamente ya que es necesario improvisar el comienzo de temporada.

Se anuncia que Ricardo interpretará a don Juan en un *Tenorio* que abrirá la temporada del teatro Español, que todavía se encuentra contratando a sus intérpretes para conformar la compañía que trabajará en la temporada. Todo sucede muy rápido aunque la nueva dirección artística del coliseo, encabezada por Ramos Carrión, lleva unos pocos días de gestión.

El reparto del drama de Zorrilla lo componen actores de gran solvencia y duchos en el arte de la declamación como Ruiz Tatay que interpreta al Comendador, Sepúlveda al Ciutti, o Granda que será el Escultor. La veterana Consuelo Badillo será Lucía, y Ricardo compartirá escenario con una joven primera actriz, Lola Velázquez, que

interpretará a doña Inés, y ganará protagonismo en su vida ya que será su futura esposa en unos años.

El espectáculo que se ha montado casi de urgencia consigue, tras su estreno, tibias alabanzas sobre todo para los intérpretes más jóvenes e inexpertos. Pese al esfuerzo la sensación de improvisación se comenta de manera generalizada. La crítica pone en contexto la triste realidad del violento cambio que ha sufrido la gestión del teatro por parte del Ayuntamiento, la lentitud de la burocracia y lo que aparece como un nuevo y penoso intento frustrado de creación del Teatro Nacional.

A mediados de noviembre se publica la lista definitiva del Español en la que aparece de nuevo Ricardo, junto a buena parte de los actores que formaron el reparto del *Tenorio* y algunos veteranos como José Rubio. En cuanto a los primeros actores, se anuncia de manera destacada la llegada en enero del primer actor Francisco Morano y la primera actriz Ana Ferri, además de la intervención de Borrás en el último tramos de la temporada.

Es el gran atractivo de la temporada: el conjunto de primeros actores que coincidirán. Ricardo Calvo, Francisco Morano y Enrique Borrás se encuentran por primera y única vez juntos en la temporada del coliseo madrileño, aunque repartiéndose el repertorio y las fechas.

Los títulos que se anuncian hasta la llegada de Morano y la Ferri en enero son reposiciones, entre las que destacan *La vida es sueño* y *El zapatero y el Rey*, además de algún estreno de mínima importancia.

El primero de los estrenos en el que aparece involucrado Ricardo es el de la comedia de Benavente *Los búhos*, que recibe una buena acogida y en la que el actor interpreta uno de los dos búhos sabios.

La importancia del intérprete crece. El mes de diciembre comienza para Ricardo con una nueva semblanza en prensa, esta vez en *La Unión Ilustrada*. La excusa es su pasada interpretación en *Los Buhos*, aunque la alabanza recorre el *Tenorio* y su faceta de declamador y actor de prosa, relacionándolo con el nuevo espíritu de lo íntimo y lo sencillo frente a lo declamatorio hueco:

De aquella declamación hueca, resonante y artificiosa que imponía el teatro de Echegaray, se ha pasado hoy a la naturalidad, a la sencillez, pero imprimiéndole un algo exquisito y delicado. En el primer galán del Español, en Ricardo Calvo, tenemos el verdadero intérprete de esta nueva orientación que ha tomado el arte declamatorio. En él

no se encuentran gritos inartículos, ni grandes gestos, pero en cambio en su modo de recitar el verso se descubren una serie de matices, de tonos delicados que os atraen y os conmueven. Su voz es fina, clara, voz de trovador o de paje gentil y medieval. Y en la prosa dicha por él, las frases con una gran naturalidad tienen cierto encanto, son de una expresión fiel y acertada. (...) El espíritu moderno de Ricardo Calvo, su cultura literaria y sobre todo su buen gusto, le hacen imprimir a su arte esa delicadeza, esa belleza que tanto nos seduce, a los que interpretamos hoy todas las manifestaciones artísticas en el sentido de lo íntimo y de lo sincero, de la nota intensa y de la sentimental. Y así como nos conmueven, nos llegan muy hondo los versos de Juan R. Jiménez y de Villaespesa, nos quedamos estáticos ante los ojos de las mujeres de los cuadros de Romero de Torres, oímos recitar a Calvo con algo de unción y de misticismo. Porque en el arte nos hemos recogido interiormente, como decía Ramiro de Maeztu, y vamos haciendo una labor íntima, personal; los poetas no cantan ya al sol, no dedican sus endechas a la Luna diosa; pero en cambio nos cuentan sus desventuras y desencantos que interesan porque se compenetrán con las que sentimos todos. Y así en el arte del teatro hay actores como este Calvo, que han llevado la naturalidad a la escena, llegando al corazón del público y emocionando intensamente. Y su figura pequeñita, allá en el fondo del escenario, alejado de la batería, recitando estrofas de Calderón o de Zorrilla, se muestra gallarda evocando la grandiosa de su padre, el inmortal Rafael Calvo...[Jiménez 1910: 8]

El 7 de diciembre se estrena una obra que va a ser importante en la carrera profesional de Ricardo Calvo: *La vida es sueño*. La repercusión es medida pero significativa, e influirá en el prestigio de Ricardo y en su futuro como intérprete de los clásicos.

La reposición del texto de Calderón ha sido largamente esperada. La crítica lo recibe y reconoce una evidente herencia paterna en sus maneras interpretativas. Es un actor que aúna cultura, talento y cualidades —dicción e ímpetu interpretativo— en el empeño de interpretar el papel de Segismundo.

Si bien el montaje —recordemos que el principio de la temporada ha sido algo apresurado— no causa una gran repercusión en su totalidad, se acoge al intérprete como el continuador de una tradición perdida y la obra se contrapone a la multitud comedias contemporáneas que se estrenan de manera rápida y continua.

Toda una autoridad, el crítico *Zeda* centra su crónica en alabar el gusto de Ramos Carrión como director artístico y en la importancia de la recuperación del patrimonio nacional a través de las bellezas del drama de Calderón. El resto de la crítica

está dedicada a Ricardo: el actor humanista; el actor que se distingue de los otros por el calado de su trabajo:

No es el actor que se limita a estudiar su papel, y que luego lo recita con más o menos expresión. Conoce el carácter del personaje, el medio histórico en que ese carácter se desarrolla, y el alcance y significación y transcendencia que el autor puso en sus conceptos y frases. Por eso anoche, al encarnar la figura del príncipe de Polonia, además de dar a la creación calderoniana la significación que tiene, supo desentrañar y poner de relieve los hondos pensamientos que el poeta infundiera en su personaje, y en las imágenes con que realzara esos mismos pensamientos, y las galas poéticas, y los primores de dicción en que están envueltos. [Zeda 1910: 3].

Ricardo parece evocar en algunos espectadores sensaciones de tiempos más felices para nuestros clásicos, y lo hace con un espíritu moderno, renovador y esperanzador para todos aquellos que pensaban que la vida de los clásicos sobre la escena estaba terminada.

El siguiente espectáculo en el que participa Ricardo tiene lugar el miércoles 21 de diciembre de 1910, y es *Misterio*, tríptico dramático original de Antonio Zozaya (1859-1943). En la obra interpreta el personaje de Migull, que sale en el segundo acto y lee una introducción del autor para el público [Fig. 11]. La crítica en su conjunto resalta el trabajo de grupo y el hecho de que, con un elevado número de personajes, no se dobla un solo papel durante la función.

Pocos días después se estrena *El zapatero y el rey*, de Zorrilla. El elenco en general no parece responder de manera adecuada al drama, aunque se resalte la interpretación de algunos actores. Sin embargo Ricardo obtiene un gran éxito, en el papel del capitán Blas Pérez junto a Ruiz Tatay como Rey don Pedro, y se consolida como intérprete en el repertorio romántico avalado por su tradición familiar.

Ya comenzado el nuevo año se anuncia, para el sábado 7 de enero de 1911, el drama sinfónico en tres jornadas original de Antonio Linares y con música del maestro Jesús Aroca (1877-1935) titulado *Alma remota*. Ricardo interpretará el papel de Álvaro Cruz. Se anuncia como algo excepcional, ya que la empresa ha contratado una orquesta de 42 profesores. Sin embargo el mismo sábado 7 se pospone el estreno al lunes siguiente, y ni la obra ni el espectáculo reciben comentarios demasiado satisfactorios,

aunque Ricardo queda excluido como parte de un elenco que parece estar por encima de la obra.

Interviene unos días después en el salón teatro de la Casa del pueblo de Madrid, en una velada literaria con motivo de la inauguración de la Escuela Nueva; un ambicioso centro educativo del progresismo del momento. Recita poemas junto a otros actores madrileños de prestigio —Simó Raso, Matilde Moreno, José Rubio— frente al público infantil que llena la sala. También participan en el acto Benavente y otras personalidades de la pedagogía.

El sábado 4 de febrero tiene lugar el estreno de la obra de Manuel Tamayo y Baus *Un drama nuevo*, con Ricardo en el papel de Edmundo. Francisco Morano ya se ha incorporado al elenco en el papel protagonista: el de Yorik. Su interpretación brilla de manera descomunal, como lo ha hecho anteriormente en *El alcalde de Zalamea* y Ricardo queda en un segundo plano, aunque siempre es reseñado con cierta admiración. Lo que parece resultar indiscutible es la labor de la dirección artística de Ramos Carrión, y tras las dudas iniciales el proyecto resulta un éxito que reseñan muchos críticos.

Lo que parecía evidente y que muchos temían, ocurre. El 16 de febrero se estrena la obra *El fin justifica los medios*, del doctor Enrique Diego Madrazo como he dicho empresario del coliseo en ese momento. Ricardo interpreta en ella el papel de Eduardo. La obra recibe una templada acogida, lo que motiva que Ramos Carrión trate a partir de ese momento de no estrenar más obras del empresario con la consecuente tensión entre ambos.

El 3 de marzo participa Ricardo en una velada poética en el centro del ejército y de la armada que organiza la Academia de la Poesía. En ella participan, entre otros, Serafín Álvarez Quintero, Manuel Machado o el rapsoda José Rodríguez Marín (1889-1956). Ricardo recita la *Marcha triunfal* de Rubén Darío.

El sábado 4 de marzo se estrena una refundición de *Donde hay agravios, no hay celos*, de Francisco de Rojas escrita por Tomás Luceño con el título *Amo y criado*. Ricardo interpretará en ella el papel de don Juan junto Matilde Moreno que interpreta a Doña Inés, y junto al gracioso Sepúlveda y a Ruiz Tatay. A pesar de la general aceptación algunas voces recriminan el exceso de entusiasmo de Ricardo:

Ricardo Calvo bien, pero estaría mejor si atenuase algo esos ademanes impetuosos, esa acometividad y la entonación trágica con que adorna todos sus papeles, y que conviene reservar para determinadas ocasiones como hacía su inolvidable padre [Anónimo 1911b: 5].

El siguiente espectáculo del teatro Español donde interviene Ricardo será otro clásico: *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca refundida por el crítico Zeda, que se estrenará el sábado 18 de marzo de 1911. Ricardo interpreta a don Alonso de Luna. La misma tarde del estreno cruza después la calle para participar en el teatro de la Comedia en un acto homenaje a Ricardo de la Vega, organizado por el Círculo Literario con el objeto de iniciar una suscripción para editar las obras del sainetero. Durante el acto Calvo recita *Serranía*, de Enrique de Mesa.

Pero en el teatro parece difícil la continuidad de tan brillante campaña. Tras un altercado entre Madrazo y Ramos Carrión, el empresario decide prescindir de los servicios del director artístico de manera fulminante, lo cual provoca una reacción de los principales actores del elenco que consigue por unos días la permanencia de Ramos Carrión en el teatro. Este se ocupará de dirigir los beneficios que quedan hasta que se designe a su sustituto.

Se anuncia el beneficio de Ricardo en el Español. Los títulos que interpreta aquella noche son *En el seno de la muerte*, de Echegaray y el estreno del boceto de comedia en un acto de Gregorio Martínez Sierra titulado *Deuda cruel*. Con la situación del teatro todo el calendario se altera, el acto se cambia de fecha y se organiza para el miércoles 29 de marzo. Se modifica además el cartel, y al segundo título que será una obra corta de Benavente ya publicada se añade un entremés de los Álvarez Quintero: *El agua milagrosa*.

El día señalado el teatro se llena. Los parabienes para el actor son unánimes, aunque no tanto para el repertorio que ha decidido en su beneficio, ya que para algunos críticos Echegaray parece tan poco adecuado para el momento como idóneo para las facultades del actor. El recuerdo de su padre, vivo para aquellos que le vieron interpretar el drama, se presta a las comparaciones y aunque el joven actor parece salir airoso de la prueba no falta, tampoco quien encuentre las diferencias:

Las condiciones físicas de Ricardo Calvo son muy inferiores a las de su padre. Por esta causa, en el acto tercero, la fatiga que sentía deslució algún tanto la brillantez de su

dicción y de su gesto, mientras que, precisamente en este periodo de la obra el gran Rafael semejaba un león aquejado de horrible calentura y producía una impresión de angustia y de terror verdaderamente trágicos [Anónimo 1911c: 3].

El lunes 3 de abril Ricardo participa en los salones del centro de cultura llamado El fomento de las Artes en una velada junto a otros artistas e intelectuales, leyendo un fragmento de la novela *Castillo de quimeras*, de José María del Busto (¿?-1935).

La temporada se acaba y sólo queda una función para terminar: el beneficio de Matilde Moreno, que tiene lugar el martes 4 de abril y se compone de un programa que comprende el reestreno de *Cuento de abril*, de Valle-Inclán, la obra en un acto *El último día*, de Marquina y *Sin querer*, una comedia en un acto de Benavente.

El miércoles siguiente en el teatro de la Princesa participa junto a otros actores del Español en una función extraordinaria organizada por la Academia de la Poesía Española, esta vez patrocinada por la reina María Cristina.

La situación del Español es ya responsabilidad de su nuevo director artístico: *Alejandro Miquis*, el cual se propone entre otras cosas renovar el elenco. Las primeras noticias saltan pronto a la prensa y se confirma que se descartan los nombres de los intérpretes que han estado en el teatro la pasada temporada. Se comenta el futuro de los dos primeros actores salientes. Sobre Ricardo se comenta un viaje a Valladolid, contratado en esta ocasión de manera puntual por el empresario Rafael Ramírez para diez funciones.

Se anuncia la Fiesta del Sainete que organiza cada año la Asociación de la Prensa y que se celebrará el 4 de mayo en el teatro Apolo, y en la que intervendrá Ricardo. Se trata de un acto benéfico en el que estrenan piezas de autores como los Álvarez Quintero, Martínez Sierra, López Silva o Luceño, y en el que también participarán actores como Thuiller, María Guerrero, Matilde Moreno, Fernando Díaz de Mendoza, Loreto Prado o Enrique Chicote acompañados de los actores de las compañías del Lara y del Apolo.

II.2.2.5. De nuevo compañía propia: Barcelona

Ricardo no pierde el tiempo y en poco más de un mes ha reaccionado y formado una nueva compañía. Madrid es una ciudad complicada para plantearse encontrar un teatro y hacer temporada, así que decide intentarlo en Barcelona. En el mes de junio, el día 3, Ricardo se presenta en el paralelo en el Gran Teatro Español de Barcelona.

La campaña comienza de una manera brillante. Presenta los títulos clásicos que ya lleva como repertorio y consigue un público que acude al teatro y adora al intérprete. Asombra cómo se hace rápidamente con un público incondicional y entregado, tanto que en ocasiones las pasiones se llegan a exaltar:

A tal punto llega el entusiasmo, que la sola apreciación de un supuesto defecto del joven actor dio ocasión noches pasadas a un incidente violento entre gente que ocupaba las butacas [Anónimo 1911d: 5].

La despedida de Barcelona tras la corta temporada se produce el día 29 de junio con la obra de Marquina *El último día*. La experiencia artística y económica ha sido gratificante y provechosa, así que se negocia un pronto regreso con más repertorio.

Ricardo comienza a formar otra compañía que debutará en El Escorial y cuya primera actriz será Lolita Velázquez. Cuenta también con actores experimentados y solventes como Felipe Vaz. Una vez en activo la compañía comienza los ensayos y a las pocas semanas sale a una gira que arranca en Toledo durante el mes de octubre.

En septiembre en El Escorial pone la guinda profesional de una nueva velada artística, esta vez en un acto benéfico de aficionados. Representan obras de Benavente, Ricardo de la Vega y Ramos Carrión y al final Ricardo lee *Idilio*, de Núñez de Arce y dos *Orientales*, de Zorrilla.

Pero la noticia sorprendente se produce cuando se conoce que la compañía de Ricardo Calvo vuelve a Barcelona y que debutará en el teatro Romea; un teatro en el que raramente se representa en castellano. El 12 de octubre —fecha señalada— comienza la temporada en la que anuncia obras como *La losa de los sueños*, de Benavente; *Los pastores*, de Martínez Sierra; *El halconero*, de Francisco Villaespesa; *El triunfo de la derrota*, de Nicanor Puga y José Rincón; *Amo y criado*, de Rojas Zorrilla refundida por Luceño, y *No hay burlas con el amor*, de Calderón refundida por Zeda.

El Romea, llamado «teatre catalá», acoge tras veinte años una compañía de habla castellana. Es un momento de crisis en el teatro catalán. Sus primeras figuras se van a Madrid y giran por toda España, los autores catalanes estrenan sin problemas en Madrid y la ruina económica obliga a permitir la entrada a los clásicos castellanos al templo del catalanismo teatral.

Otro de los teóricos obstáculos con los que se encuentra Ricardo y que hacen presagiar el poco éxito de su temporada, es la poca costumbre que tiene el público de ver compañías de verso castellanas. Todo son malas perspectivas.

Pero durante el mes de noviembre la compañía continúa en Barcelona y estrena sus obras de repertorio y piezas como *Cuento de abril*, de Valle-Inclán que se presenta el viernes 12. Pero es con el *Tenorio* cuando que Ricardo se significa entre todos los intérpretes de la Ciudad Condal. Aparecen comentarios y alabanzas efusivas por parte de sus propios colegas, y algunas significativas dado en el lugar y la persona que las lanza:

En una de las representaciones de *Don Juan Tenorio* por Calvo vimos a Enrique Borrás aplaudiendo frenéticamente al joven artista. Después, en los pasillos, en el centro de un grupo, decía Borrás que no hay en España quien pueda superar a Calvo en el recitado de los versos románticos [Marsillach 1911: 2].

Comienza el mes de diciembre y la compañía estrena de nuevo en el Romea *La losa de los sueños*, de Benavente mientras repone títulos clásicos como *Amo y criado*, *Don Álvaro*, *La vida es sueño*, etc. Antes de acabar el año, el 27 de diciembre la compañía de Ricardo organiza en el Romea, en un claro guiño al espectador catalan, un homenaje a la memoria del poeta Joan Maragall.

Pese a los malos augurios la temporada continúa en el Romea y a comienzos de 1912 estrena *La sombra*, un drama original de Catarineu y Mata. Añade después un título del Siglo de oro como *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina que refuerzan su fama y vocación de defensor del teatro clásico español.

Una noticia que aparece en varios diarios madrileños nos habla de la incorporación de Rafaela Abadía al elenco del Romea, procedente del Español y cuyo debut se producirá el 16 de enero en el papel de Teodora en *El gran Galeoto*. La estancia de Rafaela Abadía en Barcelona, tras la experiencia con la compañía de Ricardo Calvo resultará provechosa para el futuro de la carrera de la actriz. Un año después es contratada por el teatro Romea, donde permanecerá varios años.

Se celebra el beneficio de Lola Velázquez mientras la compañía ha aumentado su repertorio y representa títulos como *El cuarto de la plancha*, *La sombra*, *Amo y criado*, *Mar y cielo*, *El encanto de una hora* y *El agua milagrosa*.

Ricardo incorpora títulos clásicos y decide apostar por uno de los personajes y títulos más ambicionados por los actores de su tiempo: *Hamlet*, de William Shakespeare. La refundición corre a cargo de López Ballesteros y González-Llama y las cinco decoraciones son de los pintores Ross y Güell. Barcelona con la favorable recepción del público parece un buen lugar para probar fortuna con el príncipe danés, y el estreno genera comentarios favorables junto a algunas opiniones que matizan el éxito.

Otra obra, el *García del Castañar* que a diferencia de *Hamlet* pertenece a su tradición familiar de una manera más clara y se adapta a sus características como intérprete de manera perfecta se presenta a continuación con la refundición de Xavier Cabello, periodista de *El liberal*. Después *Cyrano de Bergerac* —con algunas deficiencias en escenografía y vestuario— con Rafaela Abadía como Roxane, y más tarde hará *La dama boba*, *La cena de las burlas* y *La luna de la sierra*.

La crítica nacionalista —autores teatrales en su mayoría que escriben en catalán— afectada por la exitosa intrusión de la compañía castellana en un teatro reservado a la lengua catalana, trata mal a los sucesivos trabajos de la compañía como explica Adolfo Marsillach:

No sólo le tratan con severidad —dice— sino con pasión, despectivamente y mal disimulado encono. Para estos implacables y quisquillosos dómines, cuanto hace Calvo es malo de necesidad y lleva el sello de la impotencia. Para hacer ver que son desapasionados e imparciales, de vez en cuando dicen que Calvo ha estado bien en tal o en cual pasaje insignificante. Más de una vez han escrito contra el meritísimo artista insidias de tan baja ley, como que sus autores, asustados de su propia obra, se han apresurado a recogerlas veinticuatro horas después de publicadas. (...) Estos señores, que con el producto de su ingenio no han podido sostener el Teatro catalán y que, entristecidos, asistieron al cierre del Romea en su esencial cualidad de teatro regional, no le perdonan a Ricardo Calvo el que con su talento y los dramas y comedias castellanos haya conseguido lo que ellos, con su numen privilegiado, su desmedido amor a la tierra catalana y sus «esciats» patrióticos, no consiguieron [Flores 1912: 4].

A finales de marzo se anuncia que se prepara el beneficio de Ricardo en el Romea con un programa en el que el autor elegido será Núñez de Arce y su comedia *El haz de leña*, y para finalizar la lectura de un poema del mismo autor: *El idilio*.

Poco días después como era costumbre en aquellos años al despedir a una compañía exitosa, se celebra un banquete en honor de Ricardo al que asisten varios

autores y literatos. En *La Unión ilustrada* aparece la noticia de la celebración ilustrada con una foto de grupo de los comensales.

La prensa tiende a hacer balance de la temporada y subraya el éxito poco esperado de la campaña y el encanto que el actor ejerce sobre el público femenino —por su aspecto simpático y cautivador— a pesar de algunos defectos en los montajes. El principal es la baja calidad de alguno de los integrantes del cuadro de actores con respecto al propio Ricardo, asunto que se disculpa de inmediato por la evidente falta de recursos suficientes en una compañía de ese formato.

Con motivo del Primero de mayo se publica un poema de Ricardo en *Vida socialista*, en su número 116, donde se evidencia su comprometida posición ideológica:

Vivid, vivid; las armas del trabajo
caigan de vuestras manos doloridas;
descansad, adoptando en vuestra fiesta
una actitud gallarda de justicia.
Es vuestro el día de hoy, sois los primeros;
dad a la luz las frentes abatidas,
de humildes siervos os tornáis señores,
la cadena no os pesa ni os lastima.
Suspended del dolor el llanto eterno
y sonreíd tranquilos a la vida;
miseria y opresión os dan los siglos,
gozad de esta revancha que os da un día [Calvo 1912: 21].

A mediados de mayo participa junto a Benavente, Valle-Inclán, Barbadillo, Enrique Amado y otros en el Ateneo madrileño en un acto en honor del poeta Rubén Darío, que también se encuentra en el acto ya que ha hecho escala en la capital de camino a Sudamérica. Ricardo recita en el acto los poemas titulados *Era un aire suave*, *Canción de otoño en primavera* y el *Soneto a Margarita* [Fig. 12].

Un mes después en uno de los múltiples homenajes que se celebran en Madrid —este organizado por el Centro de Defensa Social en la Biblioteca Nacional— en memoria de Menéndez y Pelayo, fallecido recientemente, intervendrá Ricardo para recitar la poesía *El restaurador espiritual de España*, de Ricardo de León. También en junio lee *Evocación*, de Marquina en un acto en la Morada de la marquesa de

Esquilache, organizado para recaudar fondos para el último héroe de Marruecos: el cabo Noval.

Se anuncia en la prensa que Ricardo Calvo tiene ya compromiso formal con el teatro Novedades de Barcelona para la próxima temporada a partir de septiembre, y negando las informaciones que días atrás le sitúan en el Español de Madrid. Tras el verano se anuncia el debut de la compañía de Ricardo con Lola Velázquez como primera actriz. Su debut se producirá el 5 de octubre de 1912 tras las funciones que ha ofrecido en el teatro Novedades el popular actor francés de cine Max Linder. Los títulos elegidos para la inauguración son *El vergonzoso en Palacio* y *Cuento de abril*.

Estrena poco después *La cena de los cardenales*, del dramaturgo portugués J. Dantas [Fig. 13] y finaliza el mes con el *Tenorio*. Después presenta *Los intereses creados*, de Benavente, *El desdén con el desdén*, *Entre bobos anda el juego*, *El zapatero y el rey*, *En el seno de la muerte*, *La Dolores* y entre ellos un título parece ser el que más llama la atención de la prensa: *Romeo y Julieta*, con decorado de Junyent, que se convierte con rapidez en un éxito.

La revista *Nuevo Mundo* en su edición de enero de 1913 dedica al montaje una página entera con tres fotografías del montaje que representan la escena de la muerte de los dos amantes, la gran escena de amor, y la del llanto de Romeo ante el cuerpo narcotizado de Julieta, personaje interpretado por Lola Velázquez [Fig. 14].

La compañía se ve en cuestión de días sumida y librada por el gobernador civil, en un pequeño conflicto acerca de los derechos de traducción de la obra *Rosas para todo el año*, de Dantas que representan ese mes en el teatro a beneficio de Lola Velázquez. La demanda de unos traductores anteriores a Francisco Villaespesa no logra prosperar, y la obra se estrena aunque sin demasiada transcendencia.

Ricardo, que se ve obligado a abandonar el Novedades por los compromisos previos del teatro, decide trasladarse al paralelo: al Gran Teatro Español. Allí tendrá lugar el estreno de la obra de Dicenta, *Sobrevivirse* y allí permanecerá hasta el final de la temporada. Del mismo autor presentará *El bufón*; obra con la que se despide de Barcelona el 16 de marzo para realizar posteriormente una pequeña gira por Cataluña, por localidades como Tarragona, Reus o Tarrassa.

Como en cada final de temporada, en junio aparecen en la prensa madrileña ya los primeros rumores y polémicas sobre la adjudicación del concurso para el teatro Español. Dos listas son las que, según aparece en estas prematuras informaciones, se van a presentar y en las dos aparece Ricardo como primer actor: una encabezada por

Matilde Moreno junto a Concha Catalá y Miguel Muñoz, y otra por José Tallaví junto a Julia Delgado Caro y Rafaela Abadía.

Según avanzan las semanas el asunto se complica dado el carácter de Galdós — aparece como director artístico de todas las opciones—, la complejidad del sistema para la elección, las personalidades de los candidatos y las relaciones entre los cómicos. Aparecen listas nuevas como una con Morano, pero no logran satisfacer a nadie. La negativa de los cómicos a realizar cambios en las propuestas empeora la situación hasta el punto de que se escuchan propuestas para echar el cierre al coliseo municipal.

Mientras el asunto se resuelve en plena época veraniega, la compañía de Ricardo se instala en el pequeño teatro de El Escorial y debuta con *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina. Aunque se alaba el trabajo de Ricardo y de Lola Velázquez el consabido problema de las diferencias de calidad entre los actores de las compañías de este tipo sigue mencionándose en algunas crónicas.

Allí estrenan *La Sirena*, del literato Juan Pintó, una obra cómica en la línea de autores como Ramos Carrión o Vital Aza.

II.2.2.6) Madrid, la vuelta al Español: Nieves Suárez

Continúa el conflicto de las listas de el teatro Español, aunque da un giro al presentar la actriz Nieves Suárez una propuesta como empresaria en la que incluye también a Ricardo Calvo. La propuesta contempla gestionar el teatro desde finales de octubre de 1913 hasta el mes de mayo de 1914 e incluye actores y actrices como María Palou, Josefina Roca, José Santiago, Pedro Sepúlveda o el galán Martínez Tovar. Como director artístico figura Pérez Galdós —cargo que no aceptará—y Sinesio Delgado como director de escena.

Tras un buen número de vicisitudes administrativas el Ayuntamiento falla la concesión a favor de la propuesta de la Suárez. Debido a la tardanza de la burocracia municipal la temporada comienza el 31 de octubre, y dadas las fechas se comienza con el *Tenorio* protagonizado por Ricardo.

El éxito de la producción es total y tanto Ricardo como don Juan, como Nieves Suárez que interpreta a doña Inés por vez primera en Madrid, reciben críticas magníficas y el crédito necesario de público y prensa para continuar la acordada temporada disipando todas las dudas posibles. La manera de decir el verso de Ricardo es su valor más apreciado frente a otros donjuanes menos líricos y más pretendidamente realistas, como el que interpreta Enrique Borrás en el Price.

El siguiente estreno en el que participa Ricardo es *Los galeotes*, que será al mismo tiempo la presentación de María Palou y José Santiago en la nueva compañía del Español. Se resalta el valor del conjunto, algo difícil de ver en los escenarios madrileños.

El 18 de noviembre presentan *Rosas de Otoño*, de Benavente. Después, Ricardo participa en la comedia de los Quintero *Malvaloca*, una obra escrita para el lucimiento de Nieves Suárez y ya estrenada por la actriz en provincias donde el actor interpreta —sustituyendo a última hora por una indisposición a José Santiago— el papel de Leonardo; del que sale airoso.

En el mes de diciembre, ya en Madrid en el teatro Español se celebra una velada a beneficio de los exploradores del distrito de La Latina. La mayor parte del público se compone de niños, boy scout, uniformados. Tras unas comedias interpretadas por los exploradores Nieves Suárez y Ricardo Calvo representan el diálogo *El susto de la condesa*, de Benavente.

El siguiente estreno tendrá lugar el martes 9 de diciembre. Se trata de la comedia *Celia en los infiernos*, de Benito Pérez Galdós donde Ricardo interpreta el papel de Germán, y el lunes 22 de diciembre participa en el teatro Infanta Isabel junto a Enrique Borrás en una función benéfica organizada por la Unión de Damas Españolas, en la que toman parte los integrantes de la compañía de Ricardo Puga y la soprano Fidela Campiña.

Comienza 1914 y se anuncian ya los ensayos para el próximo estreno del Español en el que participa Ricardo. Se trata de la obra *Los leales*, de los hermanos Álvarez Quintero que tiene lugar el sábado 17 de enero, y en la que Ricardo interpreta a Gustavo. La obra de los Hermanos Quintero se aparta bastante de lo que se espera de ellos tras obras como *Las de Caín* o *El patio*. El trabajo de los actores se valora como una compleja tarea frente a personajes según la crítica no del todo conseguidos por los autores. La obra llega, a pesar de las desfavorables críticas, a las 30 representaciones.

El domingo 15 de febrero se estrena la farsa de Echegaray *A fuerza de arrastrarse* y días después llega un estreno lleno de expectación: *La hiedra*, de Eduardo Marquina, que tiene lugar el 27 de febrero de 1914. En la primera página de el *Heraldo de Madrid* aparecen dos fotos de lo que será la representación en las que aparece Ricardo en una escena de la función [Fig. 15]. Pero la tragedia no acaba de ser aceptada por la crítica; ni por el texto ni por la interpretación. Ricardo sale bastante malparado en

esta ocasión y es acusado de nuevo de utilizar latiguillos y de declamar en exceso en contraste con sus compañeros, que actúan en clave de comedia moderna.

La temporada no ha resultado tan provechosa para Ricardo, que deja el teatro Español unos meses antes de terminar la temporada. Quedan pocos compromisos ya en Madrid y a principios de marzo junto a Nieves Suárez, José Santiago y otros artistas y literatos, colabora en el último: una velada que se celebra en la Sociedad Fomento de las artes. El actor va a retomar su compañía propia, con la que aceptará una oferta fuera de Madrid.



Fig. 8. Retrato en 1907



Carlos, Sr. CALVO Juana, Sra. COBEÑA (C.)



Acto I. - Carlos, Sr. CALVO Gabriel, Sr. MORANO Ricardo, Sr. RUIZ-TATAY Juana, Sra. COBEÑA (C.) Isabel, Sra. COBEÑA (J.)

Fig. 9. Dos Escenas de *Los ojos de los muertos*, en 1907



RICARDO CALVO
Insigne primer actor del teatro Español

Fig. 10. Retrato en 1909

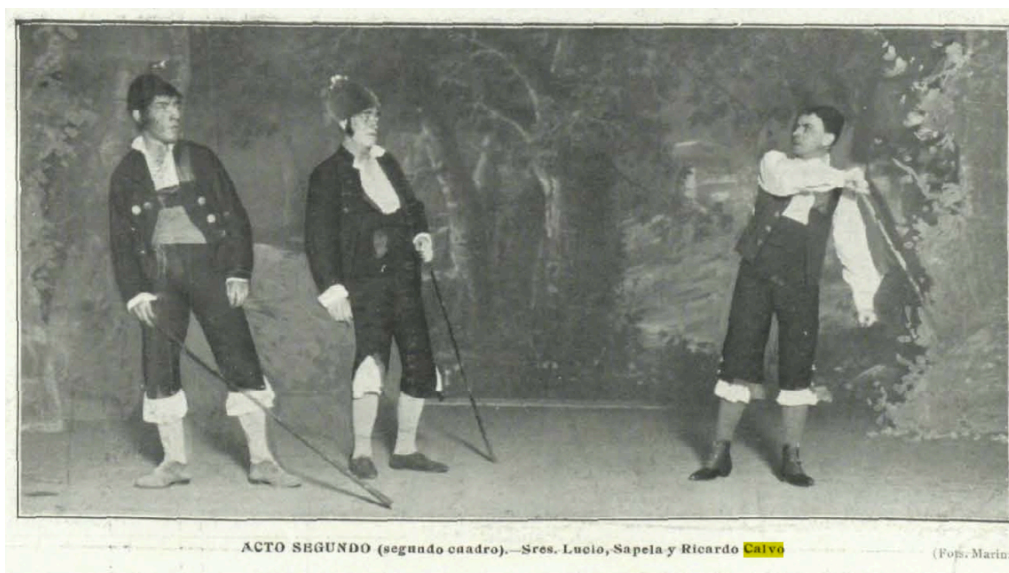


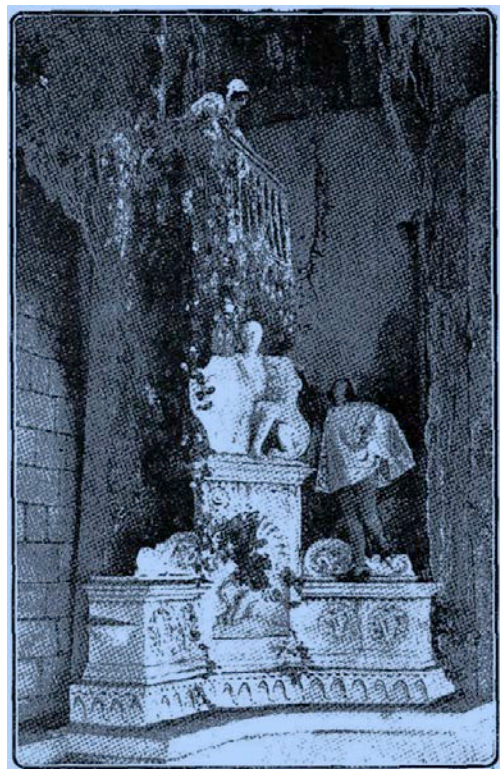
Fig. 11. Escena de *Misterio*, en 1910



Fig. 12. En el Ateneo con Rubén Darío, en 1912



Fig. 13. Escena de La cena de los cardenales, en 1912



La gran escena de amor, una de las más bellas páginas del poema dramático de Shakespeare

Fig. 14. Escena de *Romeo y Julieta*, en 1913



Las Srtas. Suárez y Palou y Sr. Calvo, en una escena del primer acto de «La hiedra».

Fotografía de Alfonso.

Fig. 15. Escena de *La hiedra*, en 1914

II.2.3 El actor y su repertorio

II.2.3.1. Regreso al teatro Romea de Barcelona

A los pocos días del acto benéfico aparece en la prensa la noticia de que Ricardo Calvo se hará cargo del teatro Romea de Barcelona, tras la salida de la compañía de Larra y Balaguer. En la compañía que ha formado lleva de primera actriz a Lola Velázquez y actores habituales en sus formaciones como Felipe Vaz, Pacheco y Martínez.

Poco después se anuncia ya que la obra con que se iniciará la temporada en el Romea será *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara. Ricardo recupera el éxito obtenido en campañas anteriores y presenta algunos títulos de los que había estrenado en el Español, como *Celia en los infiernos* o *La hiedra*, que cosecha en Barcelona un enorme éxito que contrasta con la indiferencia con que la recibió el público madrileño. Estrena también *El éxito*, de Mariano Golobardas y *Aben Humeya*, de Villaespesa. Celebra su beneficio con *Hamlet* el 26 de mayo y comienza la gira veraniega de la compañía en junio.

Ricardo ha conquistado un gran prestigio como recitador y la discográfica Odeón le contrata para grabar una serie de registros. En el mes de julio aparece el catálogo que incluye sus primeras grabaciones y se aprecia el interés del sello en que el nuevo actor no coincida en títulos con los que ya oferta de Francisco Morano. Además de algunas poesías graba fragmentos de *Don Juan Tenorio*, *El castigo sin venganza*, *No hay burlas con el amor*, *El gran galeoto* y *Cyrano de Bergerac*.

En agosto de 1914 vuelve Ricardo a publicar poesía. En el número 76 de la revista taurina Palmas y pitos, aparece un soneto suyo en la página literaria:

Gentes encopetadas y sencillas;
la ciudad, en tropeles bulliciosos,
lanza al circo que ostenta esplendorosos
colores mil, que engendran maravillas.

El encaje sutil de las mantillas
abraza con amor rostros hermosos,
y enreda el sol sus rayos luminosos
en el oro que ostentan las cuadrillas.

Todo es contento y luz de primavera
cuando a afrontar el español denuedo
salta al anillo la primera fiera.

Queda el bicho un instante fijo y quedo,
mientras la muerte, en pavorosa espera,
cierne sus negras alas por el ruedo [Calvo 1914: 6].

Durante el otoño la compañía de Ricardo Calvo estará ocupada en una gira. Los encontramos por ejemplo en Alcoy, en el teatro Calderón a principios de noviembre mientras prepara una nueva aventura teatral en Barcelona.

II.2.3.2. Calvo-Vico y el debut cinematográfico

Comienza el nuevo año. Ricardo Calvo y José Vico desvelan que se proponen resucitar el repertorio que interpretaron los legendarios Antonio Vico y Rafael Calvo en las décadas finales del siglo XIX. La unión de ambos intérpretes, que tiene bastante de fórmula comercial, tendrá lugar en el teatro Principal de Barcelona. Debutan el 17 de marzo de 1915 con una obra de Echegaray: *Los dos fanatismos*.

Ambos son actores conocidos por el público de Barcelona, y esta unión además de ser interesante desde el punto de vista empresarial, lleva consigo un aroma de nostalgia por los tiempos pasados. Incluyen a la primera actriz María Gámez y a otros actores como Julia Vega o María Hurtado. Estrenan obras románticas conocidas como *Don Álvaro*, *El trovador* o *El zapatero y el rey* y se aventuran con alguna desconocida de la época de sus padres como *Isabel la católica*, de Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890).

La ambiciosa apuesta no lleva público al teatro y motiva antes de tiempo la disolución de la compañía Calvo-Vico. La pérdida económica es considerable y la imposibilidad de abordar un nuevo proyecto propio obligará a Ricardo a buscar acomodo en algún elenco en formación.

1915 es el año en el que Ricardo prueba con el nuevo arte para los actores: el cinematógrafo. Su presencia en Barcelona como actor de prestigio es aprovechada por Falcó Films, una efímera productora de tantas de las que se forman en aquellos años.

En junio de 1915 se fundó Falcó Films, con laboratorios en la calle Industria, 202, siendo su director artístico M. Catalán, operador Salvador Castelló y administrador Lluís Casademunt. Las primeras cintas editadas por esta casa fueron protagonizadas por Ricardo Calvo y Dorita García el mismo año 1915: *La puerta del mal*, *El fantasma*

negro y *Pero yo te vengaré*. Inmediatamente se dejó de producir [González López 1984: 710].

Ricardo rueda en total tres películas de las cuatro que realiza la Falcó: el largo *La fuerza del mal* y los cortos *El fantasma negro* y *Pero yo te vengaré*. La cuarta película que la productora aborda aquel año se rueda con la colaboración de una compañía teatral de prestigio: la Claramunt-Adriá.

Pero la decepción del actor por la precariedad del medio cinematográfico español, común a todos los grandes intérpretes de la escena española de principios del siglo XX, le llevará a no volver a trabajar para el cine hasta los años cuarenta. Esto también tiene que ver con la escasa proyección popular —por no hablar de la rentabilidad económica— que les proporcionaban las aquellas primeras incursiones cinematográficas.

Sin embargo las grabaciones que Ricardo realiza el año anterior para Odeón en discos de pizarra son todo un éxito y aparecen publicitadas en la prensa como uno de los «grandes artistas de la música y la declamación» del sello, junto a Francisco Morano.

II.2.3.3. La compañía de Villaespesa

En el mes de octubre Ricardo está en Granada con la recién formada compañía del poeta Francisco Villaespesa, que se ha asociado al empresario Wenceslao Bueno, un antiguo primer actor. Se une a un elenco en el que se encuentran actores que conoce como Ricardo Manso, Juan Robles o su primo Rafael Calvo, junto a otros como Rafael Ortega o Salvador Covisa. Las primeras actrices Marta Grau y Luz Lasheras, junto a la Sra Boisgontier y Carmen Navarro completan el cuadro.

El debut se produce el 30 de octubre de 1915 en el teatro Isabel la católica. Anuncia un repertorio compuesto de obras de teatro contemporáneo, y comienza por las del propio Villaespesa como *El halconero*, *Judith*, *La reina del mar* o *Almanzor*; otras de Joaquín Dicenta como *Raimundo Lulio* y *La conversión de Mañara*. También incluyen en la ambiciosa lista *La bella Pinguito*, de Ceferino Palencia; *Mamá Colibrí*, de Henri Bataille.; *La Tizona*, de Ramón de Godoy y Enrique López Alarcón; *Conseja galante* y *Don Juan de Carillana*, de Jacinto Grau; *El palacio trágico*, de Julio Dantas; *El bufón*, de Joaquín Dicenta (hijo); *Esperándola del cielo*, de Alberto A. Cienfuegos; *Los histriones*, de Francisco Roda, y una comedia en preparación que se anuncia sin título en aquel momento, de Benigno Iñiguez.

La lista se completa con clásicos de todas las épocas y obras sin definir de Galdós, Benavente, Linares-Rivas, Valle-Inclán y los Quintero. La empresa asegura además que la gira que proyecta comienza en Andalucía, donde tras Granada viajarán a Córdoba, Jaén, Málaga y Almería. Tras el estreno granadino pocos días después la escasa afluencia de público interrumpe la temporada en la ciudad y la compañía se disuelve por la nefasta gestión de la empresa.

En Madrid se recuerda a Ricardo de cuando en cuando en crónicas referentes a los actores que dicen el verso en España, ya que se le considera como uno de los pocos actores para el verso junto al veterano Díaz de Mendoza. También se recuerda con la llegada de los tenorios, y se habla con nostalgia de los tenorios que ofreció en sus últimas temporadas en la capital.

En diciembre recibe la oferta de Gregorio Martínez Sierra para formar parte de la compañía que prepara para el teatro Eslava junto a Catalina Bárcena y que se llamará Teatro del Arte. Se trata de una experiencia a la manera de los teatros artísticos europeos que durará unos años. En una carta manuscrita de diciembre de 1915, que se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga, se puede leer que Ricardo rechaza, desolado, la oferta del director de escena.

II.2.3.4. Nueva compañía propia

Tras el fracaso de la experiencia con Villaespesa, Ricardo ha rehecho su compañía, ha contratado varias plazas y se encuentra en el teatro Romea de Murcia actuando a mediados de diciembre. Con esta formación continuará en gira hasta la temporada veraniega.

Durante el mes de julio de 1916, Ricardo se encuentra en El Escorial y participa en veladas culturales organizadas para los veraneantes. En una de las ocasiones leyendo poemas en los entreactos de la opereta *El conde de Luxemburgo*.

Finalizado el verano, en el mes de septiembre participa junto al dramaturgo Enrique López Alarcón y el actor Miguel Muñoz en una conversación que se publica en la prensa acerca de la incipiente cinematografía española. Ricardo defiende a sus compañeros, destaca los trabajos de Margarita Xirgu en el celuloide y establece las diferencias entre cine y teatro:

En el cinematógrafo –continúa diciendo Ricardo Calvo –ocurre cosa distinta del escenario. Hay que preocuparse de la línea más que del gesto, con ser este muy

importante. Y sobre todo, entregarse por completo al operador, que es quien mejor ve los efectos cinematográficos [A 1916: 3].

Un rumor malintencionado sobre una posible enfermedad —se habla de su ingreso en un manicomio— llega a Barcelona, donde la prensa se hace eco de manera rápida y aunque el asunto se desmiente con celeridad, la noticia aparece en varios diarios. El asunto es finalmente objeto de comentarios jocosos que aclaran, de manera distendida, un disparate periodístico nada raro por aquellos días.

¡No está loco, no señor! Es una injusticia y una avilantez lo que labios piadosos pregonaron por ahí, con el cristiano propósito de perjudicar a Ricardo Calvo. Lenguas «vespertinas», que dijo un soñador intelectual, han difundido que Ricardo Calvo estaba loco de la cabeza, que es la peor de las locuras; pero el hecho no es cierto. Indudablemente, Ricardito Calvo hizo una locura al pretender sostenerse con el teatro poético en esta época en la que la poesía está llamada a desaparecer, porque los poetas, divorciados con las musas, saben ya cuantos perros gordos tiene una peseta; pero una golondrina no hace el verano, no una locura es patrimonio exclusivo de los locos. Ricardo Calvo goza de su cabal juicio, y quiera EL que nunca deje de estar firme su cabeza, aunque para perderla es la «faenita» que le han hecho almas piadosas [El C. 1916: 3].

La muerte de Echegaray reúne en Madrid a una gran cantidad de personalidades de la política, la cultura, la ciencia y la sociedad en su entierro el 16 de septiembre de 1916, y cuenta con Ricardo Calvo entre el numeroso acompañamiento ilustre.

Comenzado el mes de octubre, el día 21, comienza de nuevo con su compañía una pequeña temporada en el teatro Dindurra de Gijón. Esta nueva formación incluye de nuevo a Lola Velázquez como primera actriz y a Luisa Calderón como primera dama de carácter. Cuenta además con algunos actores habituales, junto a nuevas incorporaciones; algunas vinculadas de manera familiar al matrimonio protagonista como María F. Calvo, José Calvo o Lorenzo Velázquez.

Pocos días después de comenzar la temporada en Gijón se suspende durante unos días debido a una enfermedad de Lola Velázquez, que tiene que ser sustituida con urgencia por María Bartrina. La compañía representa en esta ocasión títulos como *El Tenorio*, *La Dolores*, *El gran Galeoto*, *La Tizona*, *La piqueta*, *El valiente capitán*, *El*

roble de la Jarosa de Muñoz Seca y *En el seno de la muerte* hasta terminar la temporada a mediados de diciembre de 1916.

II.2.3.5. La compañía Moreno-Villagómez

Después de terminar la campaña en Gijón, Ricardo disuelve su compañía. Se va a incorporar a una nueva formación preparada para hacer temporada en el reformado teatro Cervantes de Madrid en febrero de 1917: la Moreno-Villagómez. La primera actriz y empresaria es Matilde Moreno, una conocida actriz que lleva un tiempo alejada de los escenarios. El nuevo teatro y su elenco se promocionan de manera intensa en prensa.

Además de la Moreno forman parte de el nuevo proyecto Francisco Villagómez —un actor que lleva casi una década sin actuar en Madrid— y Ricardo, como primeros actores y Francisco Alarcón como primer actor cómico.

Su debut antes de entrar en Madrid se produce el 23 de enero con *Fedora* en el teatro Principal de Zaragoza, donde la compañía se ve obligada a prorrogar mientras terminan las obras en el teatro madrileño. Estrenan asimismo *Las murallas de Jericó*, del autor inglés Alfred Sutro (1862-1933); *El príncipe Juanón*, de Muñoz Seca; *La María*, de Carlos Díaz Valero; *El baile del Real*, de Arturo Perera; *Herida Mortal*, de Enrique Contreras Camargo; y *Sainete baturro*, de Enrique Casañal.

Terminadas las reformas del teatro Ricardo se presenta en Madrid con una pieza de su repertorio habitual que hace mucho tiempo que no se ve en Madrid: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. El éxito es total y la crítica se rinde ante el actor, que es considerado de nuevo como el único capaz de representar los textos románticos de manera correcta.

Una de esas críticas, muy entusiasta —califica de resurrección la presentación del drama— relata la historia del *Don Álvaro* y su devenir en la escena madrileña, desde su estreno hasta ser casi patrimonio exclusivo de la familia Calvo: su padre Rafael lo encumbra de nuevo, su tío Ricardo lo repone con gran éxito y ahora Ricardo lo valora de nuevo en estos tiempos.

El autor ensalza su figura como intérprete excepcional, culto y formado, al contrario que los intérpretes habituales del momento:

Es la desventaja de que ahora los cómicos nazcan enseñados: que no saben nada. Véase, si no, la generación escénica que se esta dando a conocer. Saben ponerse el frac, tomar el té, armonizar el color de los calcetines o de las faldas con el tono del decorado...;

pero no saben decir. Todo lo contrario del actor que anoche obtuvo tan ruidoso triunfo en *Don Álvaro*. Hasta aquí, Ricardo Calvo era tenido, principalmente, en el concepto de un gran recitador de versos, la obstinada, preferente y acertada atención que él dedicaba al modo de decir los versos, parecía dar la razón a los que así le habían clasificado definitivamente; pero anoche se vio que este continuo estudio, esta en apariencia exclusiva devoción de la forma, dieron por resultado, al mismo tiempo que la perfección en el decir, un afinar de la sensibilidad que ha producido el gran actor que anoche oímos con complacencia y admiración. La rica variedad de matices de la dicción de Ricardo Calvo tiene feliz correspondencia y colaboración en el acierto de la expresión con el gesto y la actitud [A.P.L. 1917: 3].

El acontecimiento es más que notable. Se publica con motivo del éxito de Ricardo un dibujo del actor caracterizado de don Álvaro en la portada de *El liberal* [Fig. 16] y su foto caracterizado [Fig. 17] aparece acompañando el elogioso artículo que José Alsina le dedica en *Mundo Gráfico* [Alsina 1917: 10].

La obra del duque de Rivas alcanza tal éxito en esta reposición que se tiene que programar más adelante a petición del público. Este momento, como recordará Ricardo años después, constituye el ascenso profesional definitivo del actor a primera figura:

Con el éxito de mi *Don Álvaro*, en Cervantes, puso Madrid el visto bueno al título que me otorgara Barcelona [González de Linares 1919: 6].

Con motivo del Centenario de Zorrilla se suceden los actos. El periódico *El Día* publica un número especial con testimonios de contemporáneos sobre el poeta. Escriben varias personalidades y se incluye un breve artículo de Ricardo, considerado una autoridad entre los cómicos que representan al autor romántico:

No me considero con títulos bastantes para emitir un juicio sobre Zorrilla; pero quiero complacer a quien me pregunta. Creo que en la misma pregunta está la respuesta. ¿Que qué juicio me merece Zorrilla como poeta de la raza? Con esto está dicho todo, con decir poeta de la raza... ¡España... Zorrilla!... He aquí dos palabras que suenan juntas muy bien. Él sintió nuestra patria y su historia y sus leyendas; él, según confesión propia, entreteje. «Cairel morisco a su laúd cristiano»; él canta las ciudades levantinas. Zorrilla es más que un hombre: es un símbolo, es una personificación de todo un pueblo... Si por un esfuerzo de imaginación se llegara uno a figurar por un momento

que no ha existido Zorrilla no se encontraría en todo el Parnaso español (a pesar de haber habido grandes poetas) uno sólo, que pudiera tener esa personalidad única, de portavoz de una raza a través de los siglos y en estrofas sublimes [Calvo 1917: 3].

Días después, el jueves 1 de marzo participa en el Homenaje a Zorrilla que se celebra en el Ateneo junto a Catalina Bárcena, los Martínez Sierra, Fernández Ardavín e Irene Alba. El teatro Español organiza el viernes 23 de marzo otro homenaje al autor pucelano en el que participan la actriz Rafaela Abadía, Federico Oliver, el recitador González Marín y Carmen Cobeña, entre otros. En las coplas del día, que se publican en *El Imparcial*, Luis de Tapia le dedica esta estrofa a Ricardo en la copla titulada *Volviendo el rabo*.

Mientras Ricardo Calvo,
sin dos pesetas
deja el honor a salvo
de los poetas,
la Comedia da hoy día
su «último bravo»
¡Y es que Talía
vuelve hoy el rabo!... [Tapia 1917: 1].

En pleno mes zorrillesco el siguiente estreno de Ricardo en el Cervantes será el día sábado 3 de marzo de 1917, con la obra *El Zapatero y el rey*. Las críticas vuelven a ser unánimemente elogiosas y el éxito de público se suma al obtenido con *Don Álvaro*.

Comienza a destacar en el elenco la actriz Carmen Seco, que será en pocos tiempo primera actriz y aprenderá junto a Ricardo la manera de recitar. Años más tarde será profesora de la escuela de arte dramático que la CNT monta durante la Guerra Civil en Madrid y a la que asiste Fernando Fernán Gómez:

Mi profesora de declamación fue la gran actriz Carmen Seco, primera actriz de Ricardo Calvo durante varios años, y a ella debo mi paso de niño recitador y de aficionado a actor profesional [Fernán Gómez 1990: I, 232].

A pesar del éxito de los dramas románticos, la mala gestión del coliseo tiene sus consecuencias. El empresario del Cervantes, Perera, abandona el teatro y se tiene que

hacer cargo de los gastos la propiedad del inmueble, mientras la compañía continúa con la actividad. Ricardo como actor de más peso de la compañía, asume la dirección artística del teatro hasta el final de temporada.

Se suceden las funciones y el 10 de marzo se repone *La vida es sueño*, que vuelve a constituir un éxito de crítica y público. Vuelven los comentarios elogiosos sobre la figura de Ricardo como adalid del verso clásico español aunque algunas voces, como la de Enrique Díez Canedo, bajo su seudónimo *Critilo*, matizan su mérito:

Tiene Ricardo Calvo bien ganada desde hace tiempo su reputación. Pero ¿Quién compite con él? No serán, por cierto, los actores habituales de la Princesa, muy dignos de loa en otros aspectos; y Borrás, el grande, suele traducir los versos en prosa. Fáltale, por lo tanto, al Sr. Calvo un estímulo de amor propio que le impida amanerarse y *rezar* las tiradas de verso, como en ocasiones lo hace, con toda la tersura de dicción que se quiera, pero sin llegar tal vez a la mayor altura expresiva. De la tradición familiar que gallardamente continúa, quédanle resabios que un actor moderno podría corregir y faltas de gusto como, por ejemplo, la que le hace intercalar un ¡ah! Que rompe la armonía del verso en el famoso que dice: *Y los sueños... sueños son* [Díez Canedo 1917: 13].

El teatro Cervantes ha ganado un prestigio durante estas semanas que resulta más elocuente al contrastar su labor con la del municipal teatro Español, gestionado por Oliver y dedicado a vodeviles y obras mediocres defendidas por un discreto elenco.

En esas mismas fechas, el lunes 12 de marzo, se organiza un festival en el teatro Apolo a beneficio de la esposa e hijos del fallecido poeta Ramón Godoy en el que participan periodistas, dramaturgos y actores. Ricardo interpreta, junto a la compañía del Cervantes un acto de *La figura*, y la compañía del Español un paso de comedia también del propio Godoy. Loreto Prado y Chicote representan un sainete de Arniches, entre mucha y variada participación artística.

La nueva producción del Cervantes es un texto de Antonio Rey Soto titulado *Amor que vence al amor* [Fig. 18]; un título que no convence a la crítica, aunque siempre se resalta al ser una obra en verso el trabajo de Ricardo y su magnífica expresión declamatoria. Sin embargo la obra —con decorados de Mignoni— resulta un éxito de público que se celebra con un banquete en honor del autor en el restaurante Casersa al que, entre otros amigos y admiradores, acude Ricardo.

Continúan los dimes y diretes sobre el futuro y el presente del teatro de la Corredera baja de San Pablo, del que parece que Ricardo no formará parte en la

temporada próxima, ya que volverá a formar compañía y será sustituido por Ricardo Simó-Raso (1874-1938) cuya carrera ha estado ligada al Cervantes años atrás.

Pero la actividad continúa y el miércoles 18 de abril de 1917 se presenta *Hamlet*, para dar comienzo a la temporada de primavera en el Cervantes. Ricardo interpreta al príncipe danés desde 1912, y el personaje ya ha sido representado por grandes actores como Tallaví, Fuentes, Morano o el italiano Zacconi, lo cual genera las inevitables comparaciones. La versión de Ricardo que cuenta con Carmen Seco como Ofelia, es calificada de «vital y romántica», y es saludada por la crítica como un gran acierto, dada la dificultad de abordar tamaño personaje.

Una triste noticia, el reciente fallecimiento del dramaturgo Joaquín Dicenta sacude la profesión. Por iniciativa de Eduardo Zamacois, el actor Emilio Thuillier trata de conseguir que en todas las compañías dramáticas repongan *Juan José* el primero de mayo. Las cartas de los directores de los teatros son publicadas en *El Liberal*. La de Ricardo dice así:

Sr. Director de El Liberal. Distinguido amigo: Estoy en todo conforme con la idea lanzada por mi compañero Emilio Thuillier de que se representen en todos los teatros de España que actúen compañías dramáticas, el día 1º de mayo, el inmortal drama *Juan José* del malogrado maestro Joaquín Dicenta. Si me diese tiempo de ensayarlo, indudablemente haría el protagonista de la obra. Haré cuanto pueda porque sea así. Desde luego tenga por seguro que el mencionado día se pondrá en escena la citada obra en el teatro en que actúo. Esta es, a mi parecer, la mejor manera de testimoniar dignamente la memoria del más fuerte de los dramaturgos contemporáneos. [Anónimo 1917c: 1].

Pero el cierre del Cervantes antes de lo previsto imposibilita el homenaje a Dicenta y termina con la temporada, sin llegar a reponer tampoco *Cyrano de Bergerac*, que ya se había comenzado a ensayar.

II.2.3.6. Una nueva gira nacional y una gira americana

Terminada la temporada en Madrid Ricardo se hace cargo de la compañía del Cervantes y emprende, ya en el mes de junio, una nueva gira. Esta vez será por Galicia. Las ciudades en las que trabajan son Orense, Pontevedra y La Coruña, donde realiza una breve temporada que terminará a finales de septiembre. En ese tiempo estrena *Los nidos de antaño*, de Javier Valcarce y presenta algunos títulos que han funcionado en

Madrid mientras suma clásicos como *Reinar después de morir* y *El vergonzoso en palacio*, así como obras a demanda del público como *El gran Galeoto*.

Durante la última parte de la gira gallega aparece en varios medios la noticia de un próximo y ambicioso viaje de trabajo a México. Se trata de una iniciativa del poeta, periodista y político mexicano Mediz Bolio (1884-1957). La previsión es contratar un elenco para girar por un mínimo de seis meses con la posibilidad de prolongar unos meses más por otros países americanos. Con la compañía tienen previsto viajar el autor Enrique López Alarcón, que dará unas conferencias tras las representaciones, y el escenógrafo Mignoni.

En *La Nación* se publica una página entera con un artículo y una entrevista sobre el proyecto, acompañada de una foto de Ricardo Calvo junto su perro «Wright», al lado de López Alarcón [Fig. 19]. Durante la entrevista se dan algunos detalles: que se partirá el 20 de diciembre, que se prevé un viaje de dos años y que la compañía no se ha formado todavía, aunque cuenta con Carmen Seco como primera actriz y algunos habituales como José Vico o Delfín Jerez [Anónimo 1917d: 6].

Ricardo pretende ofrecer al público americano una revisión de todo el teatro español desde el siglo XVI, y según sus propias palabras «dar a conocer, con arreglo a un meditado plan, lo más saliente del repertorio clásico y lo que ha obtenido mayor éxito en los últimos años». También Tiene previsto estrenar obras de autores americanos como *La hija del rey*, de Peón Contreras, *Villamediana*, de Enríquez y *La flecha del sol*, del propio Mediz Bolio.

Antes del comentado viaje el teatro Goya de Barcelona contrata a Ricardo para reforzar la compañía de Mario Albar, seudónimo del actor Cándido Antolín (1882-1965). Ricardo acude acompañado de Carmen Seco y Enrique Lacasa para tomar parte en la breve temporada. Se anuncia que hará los tenorios y obras como: *El rayo*, de Muñoz Seca y López Núñez; *Las zarzas del camino*, de Linares Rivas; *Así se escribe la historia*, de los Quintero; *Amor que vence al amor*; *El alcalde de Zalamea*; *El zapatero y el rey*; o *El gran Galeoto* con la que celebra su presentación en el teatro a mediados de octubre de 1917 con el teatro lleno.

Los llenos —y el éxito económico que los acompaña— comienzan a repetirse y lo que comenzó como una pequeña temporada en la Ciudad Condal acaba en una prórroga de meses. El actor permanecerá en el Goya y representa su repertorio habitual hasta el 16 de junio.

Aparece citado a mediados de diciembre en un artículo sobre Santiago de Compostela en el periódico *El imparcial*. Se trata de una curiosa evocación, un tanto lírica, en la que el autor del texto —el escritor venezolano Rufino Blanco-Fombona (1874-1944)—, evoca su primera visita a Santiago junto al actor y a Valle-Inclán. La escena parece tener lugar durante los días en los que el escritor gallego acompañaba en sus giras a Ricardo y a su futura mujer, entre 1906 y 1907 [Blanco-Fombona 1917: 3].

Las grabaciones de Ricardo en Odeón se continúan publicitando de manera continua. En un artículo sobre la industria discográfica española que aparece publicado unos meses antes, aparece citado Ricardo junto a Borrás y un buen número de famosos cantantes y artistas del momento, como personajes de referencia y prestigio para la marca Odeón [Anónimo 1917e: 92]. El sello realiza nuevas grabaciones con Ricardo que incluye en su catálogo de junio de 1918, donde graba además de un gran número de poesías, fragmentos de *La vida es sueño* (por primera vez), *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *La Tizona* y *El vergonzoso en palacio*.

II.2.3.7. Matilde Moreno y el Español: compañía titular

Llegado el mes de septiembre de 1918, comienza a aparecer en la prensa el habitual rosario de comentarios acerca de la futura adjudicación del teatro Español. En esta ocasión se definen varias candidaturas. La de Ricardo está ligada a la actriz Matilde Moreno —que debutó a los trece años con Ricardo Calvo Revilla en Barcelona—, con la que trabajó en la temporada 1910-1911 en el mismo Español; teatro al que la actriz ha estado ligada los últimos años durante varias temporadas.

Encontramos en diferentes periódicos artículos a favor de las diferentes formaciones. Si bien su competidora directa es la encabezada por Rosario Pino, la Moreno-Calvo parece que inclina la balanza por sus méritos en lo que a repertorio clásico se refiere. Entre las muchas adhesiones y manifestaciones a favor de su candidatura, destaca la de Benito Pérez Galdós. El escritor sopesa los méritos de ambas, y compara la predilección por el repertorio francés que practica habitualmente la Pino, frente al dominio de los clásicos —más adecuados al coliseo municipal, dice— de Ricardo y la Moreno.

Otra cosa es, en cambio, Ricardo Calvo. Este representa la tradición modernizada. Paréceme que Lope de Rueda, tan gran autor como director de compañía, le habría considerado con interés, y que D. Pedro Calderón de la Barca se habría sentido

conturbado al verle interpretar su *Alcalde de Zalamea*. Para mí, el hombre del Español, hoy, es Ricardo Calvo [Pérez Galdós 1918: 2].

La misiva del escritor canario aparece en un día clave y resulta decisiva. Al día siguiente se adjudica el teatro a Ricardo. Aunque otras opiniones, como la del periodista, crítico y autor teatral Alberto Marín Alcalde (1887-1959), si bien se suman a la de Galdós, comentan tras la elección el problema de fondo de todas las compañías que se han presentado: cuentan con una o dos cabezas artísticas importantes y un cuadro de actores alrededor, mediocre. Por otra parte la necesidad de convertir al Español en un teatro con utilidad social y cultural es ya una urgencia, dada la cartelera de años anteriores, consagrada a obras en su mayoría insulsas:

Mas no debemos olvidar que el teatro Español viene a ser como un museo literario, donde se exponen a la admiración pública las obras de arte ya consagradas por la crítica universal. Para las nuevas tendencias, para las inquietudes y nerviosismos el día, otros teatros hay, donde los intentos y ensayos ofrecen más adecuado ambiente [Marín Alcalde 1918: 3].

Sin embargo en esta temporada teatral parece una excepción: se encuentran grandes figuras de la escena en la cartelera madrileña. En cuanto a los clásicos Enrique Borrás trabajará en el Odeón —también llamado teatro Centro—, hasta ser sustituido por la compañía de Francisco Morano. Ambos serán la competencia de nuestro actor.

Ricardo le ofrece la dirección artística del teatro al poeta Manuel Machado, el cual la rechaza por motivos relacionados con su libertad e independencia como crítico, y de esta manera Enrique López Alarcón recibe el encargo de llevar el timón literario de la temporada. Todo se retrasa porque hasta el 11 de octubre —día en el que la comisión del Consistorio aprueba la concesión— no puede el teatro iniciar la actividad

El 12 de octubre participa en la Fiesta de la Raza leyendo en el Ayuntamiento, delante de las autoridades y de los representantes de las naciones hispanoamericanas y de los centros americanistas, la poesía del Padre Teodoro Palacios el *Poema de la raza*.

Pocos días después se publica la lista del elenco contratado, y que encabezan Ricardo [Fig.20], además de Matilde Moreno, las primeras actrices Josefina Roca, Carmen Seco y Concha Torres. Encontramos también a Luisa Calderón, como primera

actriz de carácter; al primer actor Alfonso Muñoz; al actor de carácter Constante Viñas y al Primer actor cómico Pedro Sepúlveda.

La lista incluye además familiares de Ricardo como Rafael Calvo, Julia Calvo, María Calvo y Lorenzo Velázquez, además de algunos de los habituales en las compañías de Ricardo.

La temporada se inaugura —con cierta premura dada la tardanza en resolver la concesión— el sábado 26 de octubre con *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, refundida por Fernández Villegas [Fig. 21]; una obra que años antes había repuesto María Guerrero, lo que supuso su inclusión en el canon del repertorio clásico para el futuro.

La obra consigue una buena aceptación, casi general para la crítica, que salvando algunas deficiencias reclama la importancia de la vuelta de los clásicos al teatro municipal, y resalta el trabajo de los protagonistas, aunque se critica la mediocridad del elenco restante. La gran diferencia en la declamación del verso clásico —la más evidente es la que separa las maneras delicadas de Ricardo y el descuido de Sepúlveda— es uno de los aspectos más criticados.

Ricardo —en una posición de gran importancia— comienza a ser blanco de comentarios que resaltan sus resabios y sus recursos profesionales. Los tres más incisivos son los de José Laserna, Alejandro Pérez Lugín (1870-1926) —autor de novelas de éxito como *Currito de la Cruz* o *La casa de la Troya*— y el de Enrique Díez Canedo, que bajo el seudónimo de *Critilo* publica en el semanario *España* un ataque directo al actor. Este último crítico, partidario de un modelo de declamación íntima para el verso y contrario a la resurrección de los clásicos —por considerar que «los sistemas de declamación tienen mala vejez»—, acusa de divo al actor madrileño:

...el Sr. Calvo gusta de aderezar con exclamaciones —¡oh!, ¡ah!— ciertos periodos, sin darse cuenta de que añade sílabas a los versos. Y ¿por qué a decirlos, sigue, no el ritmo impuesto por la emoción, sino el sonsonete, acelerando los finales en latiguillos de incalificable osadía? ¿Por qué dice los versos, generalmente, con los ojos cerrados, prescindiendo así de un fuerte elemento expresivo que no ha desdeñado nunca ningún gran actor? Además, movido por la fuerza de su recitado, su brazo derecho parece que va acumulando fuerza, merced a un resorte invisible, hasta que se dispara loco, descoyuntado, como si el personaje se ahogara y tratara inútilmente de salir a flote, braceando a la desesperada. ¿Tendremos que añadir lo desmedrado de la figurilla y los defectos de la voz, de timbre pleno, pero nada grato, a los inconvenientes señalados

arriba? Con ser muy graves, no lo son tanto, porque no dependen de la voluntad ni puede modificarlos el estudio; pero no se olvide que el actor necesita, a más del estudio, grandes dotes de naturaleza. Hemos dicho ya que esos latiguillos y manoteos le agradan a cierta parte del público; no será al que piense un momento en la razón que le puede asistir al actor que los emplea. Tretas de divo, de equilibrista, de juglar son esas, que no de actor; y quizá en ellas estriba en parte el desvío con que se acogen hoy las obras en verso. «Los versos hay que gritarlos» suele decirse; pero el actor los grita, y el grito nos desagrada, y lo que se lleva las culpas es el verso [Díez Canedo 1918: 12-13].

Los comentarios publicados surten su efecto y dan pie a toda una reflexión, por ambas partes, acerca del arte de la interpretación. Así días después aparecen las respuestas de Ricardo Calvo a los articulistas. La que envía al crítico Pérez Lugín, que este incluye, con su propia respuesta en la edición del 5 de noviembre de su periódico, resulta reveladora respecto al punto de vista del actor:

Querido amigo: perdone que le escriba a propósito de su crítica sobre *Reinar después de morir* y su interpretación. Yo tengo el deber de acatar los fallos de la crítica, y más de usted, a quien tanto agradecimiento debo en otras ocasiones que no olvido; pero habla usted de «latiguillos»; y como por ese camino se va a parar a todo un procedimiento de arte, de esto, si puede disertar un poco, descartando en absoluto mi persona; óigame bien, que, aunque esté mal decirlo, merece la pena. La palabra «latiguillo» empieza por ser un calificativo calumnioso de algo que está muy bien. El «latiguillo» (llamémosle así) tiene un fondo artístico que consiste en la transición, en el matiz, en la armonía del verso y de la palabra; es la única manera de representar nuestro antiguo teatro: no lo dude usted, de esto entiendo algo. El público, más comprensivo que ustedes, y no lo tome a mal, lo entendió así en tiempos, lo entiende ahora y lo entenderá siempre. De seguir el criterio de usted habría que borrar de la lista de los grandes actores a Valero, Calvo, Vico... que no hicieron otra cosa. Claro es que cómicos inferiores no comprendieron después bien hasta donde se podía llegar; y de lo que es hondamente artístico hicieron un efectismo de mala ley, aplicándolo sin sentido, por el apetito inmoderado del aplauso; y aquí sí que viene bien la palabra «latiguillo» (puedo asegurarle que no soy de esos cómicos: a mí me resultará lo que sea; pero en cuanto a procedimiento, soy perfectamente consciente); pero volvamos a lo de antes: el abuso y mal uso hizo que ustedes vieran claro el procedimiento, y ya confunden lastimosamente los latiguillos con las transiciones y matices, y hasta en la propia sombra se les antoja ver estos efectismos. Por otra parte, aun en clase de efectismos, es el más honrado y más

inocente; todo él consiste en un cambio de voz; la mayor parte de las veces están escritos por el autor (en verso siempre); tan claro es, que se ve y se nota con facilidad; yo puedo asegurarle que han elogiado mil veces latiguillos más disimulados, pero menos dignos, si vale la frase, pues sepa usted que hay latiguillos de caracterización, latiguillos realistas, latiguillos patológicos y hasta latiguillos de naturalidad; que no otra cosa es hacer escenas de espaldas al público o sentados en los brazos de los sillones, encima de las mesas, etc. [Pérez Lugín 1918: 2].

Pérez Lugín como hemos dicho, responde de una manera inteligente y perspicaz al actor en su misma columna, y establece de manera clara lo que él entiende como arte y lo que aprecia como truco:

El «latiguillo», que es lo que usted practicó esa noche, no es lo que usted explica. No hacen falta definiciones; se trata de un hecho muy conocido que en pura estética la crítica está obligada a censurar. Cuando se dice «latiguillo» todo el mundo entiende: exageración. Crea usted que hace muchos años que hasta el espectador menos enterado sabe eso de las transiciones y matices que usted nos hace ahora el favor de descubrirnos a críticos y revisteros. Muchas gracias. El «latiguillo» es un pretexto o comodín para no hacer. «Haciendo» no es necesario ese efectismo, que no es otra cosa que una voz (o unas voces) acompañadas de estudiada y sempiterna pausa y de los no menos sempiternos manoteos y golpes de pecho, o un ademán, falso todo ello y fuera de situación, que se envían a la galería; un memorial al gallinero para el aplauso. (Hay espectadores de gallinero en todo el teatro.) Claro está que hay «latiguillos» de muchas clases, pero todos son igualmente censurables, aunque por más falso merezca serlo más este otro que nos ocupa. La declamación es el arte de expresar con verdad los afectos, y las palabras, el gesto y el ademán no son otra cosa que la manifestación de los sentimientos del personaje, el vehículo de la emoción del actor. La cuestión no es decir o hacer, sino sentir. Y para «latigüillear» tiene el actor que salirse de sí mismo, abandonar el personaje y la situación, siquiera sea momentáneamente; en suma, faltar a la verdad (la «verdadera» o la que el autor da). ¡Qué distinto el actor cuando sale a dar las gracias después de una escena sentida, verídica, y luego de un latiguillo!

En aquella ocasión, aun pálido, desenchajado, conmovido, con la emoción que le movió, pintada en el semblante todavía un poco, «el otro». Tras el «latiguillo», sereno, sonriente, complacido, dueño de sí, completamente él. Esto basta para juzgar de la bondad y legitimidad de este mal recurso escénico. En cuanto a que sea ese el único modo de representar el teatro antiguo y la manera con que lo representaron los grandes

actores, nadie que recuerde las grandes noches de Valero, Calvo y Vico puede sostenerlo. En el teatro clásico hay más que palabras. Es pasión, verdad, humanidad. El latiguillo es una injuria a Pedro Crespo, Segismundo y don Juan. Amigo mío: el Arte no tiene más que un canon: verdad y sinceridad [Pérez Lugín 1918: 2].

Sin embargo la obra de Vélez de Guevara consigue una considerable importancia en prensa. Un reportaje en *Mundo Gráfico*, llena dos páginas con fotografías de los intérpretes y un par de instantáneas de escenas.

El siguiente montaje será como siempre por estas fechas *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, con Ricardo y Matilde Moreno en los principales papeles. La expectativa es grande y se convierte en un éxito de público que obliga a doblar función cada día —en el papel del libertino en las funciones de tarde, Alfonso Muñoz— y a prorrogar la exhibición del drama zorrillesco más allá de sus fechas habituales.

El 15 de noviembre se repone otro de los grandes dramas románticos: *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, con Ricardo como Garcés de Marsilla, Matilde Moreno como Isabel y Alfonso Muñoz como Rodrigo de Azagra.

El teatro insiste en su línea clásica. Al tiempo que se anuncia la reposición y última función de *Reinar después de morir* para la noche del domingo 24, uno de los títulos señeros del actor *La vida es sueño*, se repone el viernes 22 de noviembre. Josefina Roca interpreta a Rosaura y Sepúlveda a Clarín.

El crítico de *El País* Arturo Mori también envuelto —aunque de manera tangencial— en la polémica sobre el latiguillo, rinde un tributo matizado, al actor:

Anoche, diciendo los versos de *La vida es sueño*, llegó Ricardo a momentos verdaderamente geniales, que el público hubo de premiar con ovaciones delirantes a pesar de los «latiguillos». Y es que Ricardo Calvo es un noble mantenedor de nuestra tradición clásica, no insuperable, pero sí el único, y como tal hay que tomarle y se le toma, disculpándole amaneramientos y arcaísmos que van estrechamente unidos a las bellezas y a la misma historia del género que cultiva, en gracia a su labor de solemne custodia y de constante y renovador recuerdo. Por *La vida es sueño* podría haber empezado Ricardo calvo su temporada del Español [Mori 1918: 1].

La solidaridad propia de aquellos años entre profesionales vuelve a dar sus frutos. Un grupo de amigos y compañeros de profesión, entre los que se encuentra Ricardo, se unen para dar una función en el teatro Apolo a beneficio de Amalio

Fernández (1858-1928), escenógrafo, que a su regreso de Hollywood y tras sufrir un incendio en su taller, lleva algunos años con problemas económicos. El acto que se celebra el 3 de diciembre de 1918 tiene como propósito aliviar su precaria situación económica, y en él participan actores y cantantes como Raquel Meller, María Esparza, Enrique Borrás, González Marín, Catalina Bárcena y Simó-Raso; a ellos se suman artistas de los teatros Eslava, Español, Odeón y del propio Apolo.

Mar y cielo, de Guimerà traducida al castellano por Enrique Gaspar, se presenta el 29 de noviembre. La representación recibe una gran atención de la prensa, que elogia la decisión de programar el título y la calidad de los actores, y reproduce instantáneas de algunas escenas e incluso la escenografía en su totalidad [Fig. 22].

El 30 de diciembre Ricardo participa en el Hotel Ritz en un banquete homenaje a Enrique Borrás y a López Pinillos. Ocupa un sitio en la presidencia junto a personalidades del teatro como Marquina, Martínez Sierra, Joaquín Álvarez Quintero y Arniches, entre otros. El motivo es celebrar el éxito que el drama *Esclavitud* tiene en el teatro del Centro.

Ricardo empieza a cumplir algunas de las cláusulas impuestas por los pliegos del Ayuntamiento y representa *La vida es sueño* para alumnos de las escuelas municipales. Al término de la representación, Manuel machado se encarga de leer un texto sobre el autor y la época para los niños.

Pero el teatro del Consistorio, sujeto a condiciones, tiene que atender también la producción literario-dramática contemporánea. Los próximos títulos que el teatro ofrecerá en su programación serán: *los intereses creados*, de Benavente y *Amor a oscuras*, de los hermanos Álvarez Quintero. Ricardo participa como actor en la primera en el papel de Crispín. Una semana después del título de Benavente se estrena *La garra*, de Linares Rivas, el 13 de diciembre de 1918.

Cumplida esa parte del pliego del Ayuntamiento, a los pocos días, el 20 de diciembre se vuelve a los clásicos. Estrenan *El trovador*, de García Gutiérrez y más tarde el que será uno de los mayores éxitos del coliseo. La comedia de magia *La pata de cabra*, planteada como la función de la navidad, alcanza tanto éxito que se debe prorrogar hasta entrado el mes de febrero. El éxito es tal que se retomará a mediados de febrero, de manera extraordinaria, para los niños y niñas de los Colegios republicanos instructivos del obrero, de los distritos del Hospital y Congreso.

El 20 de diciembre se estrena en el teatro de la Comedia de Madrid la comedia de Muñoz Seca *La venganza de don Mendo*. De nuevo Enrique Díez Canedo no tarda en

aprovechar la ocasión para establecer paralelismos —continúa la polémica del latiguillo— entre el trabajo de Ricardo y la parodia que interpreta el actor cómico Bonafé.

Aquí están bien, en cómico, los latiguillos y actitudes que el señor Calvo dedica, en serio, a su público del Español. El actor de la Comedia no descuida matiz ninguno [Díez Canedo 1968: II, 152].

El nuevo año comienza con una nueva muestra de solidaridad profesional. Se organiza una función el viernes 3 de enero en el teatro Centro, a beneficio de la hija del actor José Tallaví, muerto en febrero de 1916. Actores y actrices como Vilches, López Heredia, Arbó, Borrás o el mismo Ricardo Calvo, entre otros, se prestan a trabajar para recaudar fondos para la hija del compañero fallecido.

La sucesión de títulos continúa. A mediados de enero, el 17, Ricardo estrena uno de sus mayores éxitos: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas. La crítica se deshace en alabanzas y el título consolida el éxito que la temporada consigue, en un contexto teatral en el que reina el astracán.

En la publicación *Alrededor del mundo* del 3 de febrero, aparece una curiosa fotografía de la tertulia de Ricardo Calvo que se celebra habitualmente en el saloncillo del Español [Fig. 23]. En la foto aparecen la cupletista María Teresa Osorio *Totó*, las actrices Carmen Seco y María Boixader, el dibujante Fresno, los actores Pedro Sepúlveda y Corcuera (estos últimos caracterizados y vestidos para la función) y Ricardo Calvo «de calle». El pie de foto tras enumerar a los asistentes reza: «*Es una tertulia alegre, pero cuando preside Ricardo, no se habla mal de nadie*».

Pero los pliegos mandan y vuelve el teatro contemporáneo al coliseo. El siguiente título tendrá lugar el 7 de febrero y será la comedia de los hermanos Álvarez Quintero *Nena Teruel*, un éxito que temporadas pasadas presentaron Matilde Moreno y Pedro Sepúlveda, aunque en esta representación, Ricardo tomará parte de manera secundaria. El viernes 14 de febrero se estrena la comedia *Manos Blancas*, de José Ignacio de Alberti, donde Ricardo interpreta el papel del Señor Benito; la obra no convence.

A mediados de febrero de 1919 Antonio González de Linares le dedica un reportaje monográfico de dos páginas en *Nuevo Mundo*. Las imágenes [Fig. 24] son: un primer plano del actor, y varias caracterizado personajes; en *Mar y cielo*, *La vida es*

sueño, El trovador y Reinar después de morir, además de una foto de cuerpo entero, con su perro. La entrevista que acompaña a las fotografías repasa el desarrollo de su carrera profesional, su formación, su vocación como poeta, sus opiniones sobre el teatro, la crítica, el público y el futuro.

En la entrevista el actor al que el periodista describe como «El último caballero del ensueño», alimenta su fama de persona melancólica. Reticente a la hora de contestar, habla sobre su día a día, en el que recibe un gran número de autores noveles en el teatro:

Hablar de mí... ¿Crees tú que vale la pena?... ¡En fin!... Si a ti te interesa, con eso basta... Hablaremos cuando los ensayos, las funciones y los autores o aspirantes a autor me dejen una tregua... La espero del Teatro allá por la Pascua; pero dudo que los dramaturgos me la concedan... Recibo, por término medio, un par de obras al día, y no hay noche en que no se entre por los umbrales del Español un terrible señor, inexorablemente resuelto a leerme los cinco actos de su último drama, así que acabe la función. Estos lectores ignoran la piedad; y los más crueles son los que anuncian: ¡Esto que le traigo a usted es una cosa fuerte!... O los que advierten: El único elogio que puedo hacer de mi obra, es que es un trozo de vida... Cuando oigo estas dos siniestras frases: cosa fuerte y trozo de vida, me echaría a temblar, si no compartiera tu perfecto fatalismo mahometano... Gracias a él puedo resignarme, y me dispongo a escuchar la atroz lectura, murmurando: ¡Estaba escrito!... [González de Linares 1919: 6]

En la entrevista el actor se queja de la saturación de realismo que sufre la crítica, que «no ve ya el arte si no es a través de ese prisma» a la hora de valorar su trabajo. Su defensa es contundente y defiende su punto de vista frente a la tendencia imperante.

Lo que no es fácil es lo otro, lo exactamente contrario: hacer arte sin más recursos que los del espíritu y sin otra habilidad que no sea la de la dicción. Al rudo y sombrío amador de María Rosa, o al tierno Místico, es fácil encontrarlos por los caminos de la vida, y es dado estudiarlos... A Segismundo, a don Álvaro, a Hamlet, no se les ve ya en el mundo; y a sus espectros sólo puede percibirseles mediante una sublimación espiritual... Por eso no están al alcance de todas las visiones, como lo están los tipos de carne y hueso, por excepcionales que sean... De carne y hueso es un personaje del teatro clásico, el *Alcalde de Zalamea*, que aún vive entre nosotros... Por ello le interpretan fácilmente los actores naturalistas, que no podrían encarnar a Segismundo o

a Hamlet... El teatro idealista es teatro de exaltación: así se escribió, y así ha de interpretarlo quien pueda... [González de Linares 1919: 6]

El zapatero y el rey, de Zorrilla entra en cartel los últimos días de febrero. La reposición constituye un éxito y se tiene que prorrogar. Antonio Machado, en su crítica, resalta las cualidades que vinculan este tipo de teatro —casi olvidado— con su amigo el intérprete «el último actor romántico de nuestra época» según sus propias palabras [Machado, A 1919: 3].

Animados por el éxito navideño de *La pata de cabra*, el teatro apuesta por otra comedia de magia: *El diablo predicador*. La obra, protagonizada por el gracioso Pedro Sepúlveda, es interpretada con evidente desgana por el elenco y no logra captar el mismo interés que su predecesora, así que se baja de cartel de manera apresurada.

El jueves 13 se estrena la comedia en tres actor y un epílogo *Amor sin alas*, del crítico Enrique Contreras Camargo. Es una de las grandes apuestas de la temporada para la cual se dedica un esfuerzo extraordinario. La acción se desarrolla en el estudio de un pintor famoso y se encarga la decoración a la prestigiosa Casa Vázquez, especialistas en mobiliario. Los cuadros son cedidos por el galerista Alberto Iturroz, y el ilustrador y pintor —discípulo de Sorolla— Isidro Fernández Fuentes *Gamonal* (1877-¿?) realiza para la ocasión un retrato de Matilde Moreno.

A pesar de todos estos detalles en la ambientación escénica, la obra literaria no logra convencer y recibe crueles comentarios contra el autor:

Amor sin alas es una comedia honradita, muy suave, una cosita que, estrenada en un teatro de última categoría y escrita por un muchacho de unos quince años merecería aplausos por la intención; pero variando las circunstancias atenuantes, la sentencia popular había de ser otra, como ocurrió. El fracaso fue rotundo, terminante [C.G. I 1919: 5]

En los sectores más afines al autor se culpa a Ricardo —al que se acusa de no entender el personaje y de una frialdad inaudita— y se ensalza el interés literario de la obra. Como ocurre tantas veces el público decide y la obra se baja de cartel rápidamente.

Amo y criado se repone el martes 18 con motivo del beneficio de Pedro Sepúlveda. A los pocos días, el 24, con motivo del beneficio del montepío de

Empleados y dependientes del Ayuntamiento de Madrid se representa *El alcalde de Zalamea*. Después el sábado 22 se celebra la función para la Asociación de la prensa y se representa, entre otras atracciones musicales y líricas, una de las obras favoritas de su padre: *En el seno de la muerte*.

Pero se prepara otro estreno. La obra dramática en verso de ambiente medieval *Blasco Jimeno*, de Fernando López Martín se estrena con éxito y reticencias de la crítica respecto a los aspectos literarios de la pieza, el miércoles 29 de marzo. El mes termina con una función a beneficio de las casa de socorro de Madrid en la que se representa, entre números musicales —una intervención a la guitarra de Andrés Segovia— y otras escenas cómicas —una con la participación de Casimiro Ortas— el primer acto de *En el seno de la muerte*.

Llega el momento de los beneficios. El de Ricardo se produce el miércoles 9 con *La Tizona*, de Godoy y Alarcón en la que a pesar de arriesgarse a las lógicas comparaciones —la estrenó Morano en 1915— el actor se apoya en sus facultades declamatorias y el verso de la obra queda resaltado de manera espléndida. El beneficiado, como acostumbra, anuncia la lectura de poesías de Machado, Rubén Darío y Zorrilla al terminar la función.

En el beneficio de Matilde Moreno, que se celebra el 12, se representa *Reinar después de morir* y el 14 la compañía interpreta *En el seno de la muerte*, para el beneficio de Eduardo Calvo, representante de la empresa.

Participa por esas fechas Ricardo —que ocupa la presidencia junto a Benavente, Linares Rivas, Martínez Sierra, Muñoz Seca y Thuillier— en el homenaje a Francisco Morano que se celebra en el hotel Ritz de Madrid por su exitosa reciente campaña en el teatro Centro.

El actor ve en aquellos días aliviada una de sus grandes preocupaciones: su hija Adriana María, que ha sufrido una larga enfermedad se restablece por fin, de la mano de uno de los médicos más prestigiosos de Madrid: el doctor Teonesto Castro.

Terminada la temporada en el coliseo de la plaza de Santa Ana, la compañía viaja a Valladolid para representar en el teatro Calderón donde debuta la semana siguiente. A mediados de mayo trabajan en Salamanca y en junio representan en los jardines del Alcázar de Segovia.

Al finalizar las funciones se separa la compañía y Matilde Moreno se une a Miguel Muñoz. Ambos van a optar también, como compañía, ante el Ayuntamiento de Madrid por la adjudicación del teatro Español para la próxima temporada.



Fig. 16. Una escena de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en 1917



RICARDO CALVO
Distinguido actor, que ha obtenido un gran éxito representando «Don Alvaro o la fuerza del sino»



Fig. 17. Dos imágenes: un retrato, caracterizado como don Álvaro, y un dibujo, también del personaje, del dibujante Ricardo, en 1917



Fig. 18. Una escena de *Amor que vence al amor*, en 1917



Fig. 19. Junto a López Alarcón, sujetando a su perro "Wright", en 1917



Fig. 20. Retrato en 1918



Una escena del segundo acto del drama de Vélez de Guevara "Reinar después de morir", representado en la noche de la inauguración de la temporada del Teatro Español, y en el que alcanzaron un gran éxito Matilde Moreno y Ricardo Calvo. Fot. Salazar

Fig. 21. Escena de *Reinar después de morir*, en 1918



Matilde Moreno y los Sres. Guirau y Calvo (D. Rafael), en una escena de la hermosa tragedia "Mar y cielo", en la que la insigne primera actriz del Teatro Español obtuvo un grandioso triunfo personal, por el exquisito arte con que interpretó la obra.



Matilde Moreno y Ricardo Calvo en una de las más dramáticas escenas de la tragedia de Guimerá "Mar y cielo", en cuya reposición, efectuada el viernes último en el Teatro Español, han obtenido un grandioso triunfo los dos eminentes actores.



Una escena de la tragedia de Guimerá "Mar y cielo", cuya representación en el Teatro Español ha proporcionado un gran éxito a los eminentes actores Matilde Moreno y Ricardo Calvo. Fot. Salazar

Fig. 22. Tres escenas de *Mar y cielo*, en 1918



Fig. 23. Imagen de la tertulia en el saloncillo del teatro Español, en 1919



En "Mar y cielo"



En "La vida es sueño"



Fig. 24. Seis imágenes del reportaje, en 1919

II.2.4. Los años del Español y América

II.2.4.1. Dos temporadas en el Español junto a Benavente (1919-21)

Ricardo —como empresario y director de escena— se presentará a su vez junto a dos autores ilustres. Formará empresa con Jacinto Benavente y cuenta de nuevo con la dirección artística de Enrique López Alarcón. De esta manera asegura sus vínculos con el teatro contemporáneo, ya que su repertorio, además de los autores contemporáneos, vuelve a incluir los clásicos del Siglo de Oro y del Romanticismo.

Comienza a librarse la habitual batalla en prensa con partidarios a favor de una u otra de las dos listas. Ricardo ofrece el modelo que acaba de desarrollar en el teatro con ciertas mejoras mientras que la opción Muñoz-Moreno comienza a recibir sus primeras negativas. La de Morano es especialmente dura:

Estando en Palma de Mallorca recibió carta de Madrid, de la primera actriz que va en el pliego de Muñoz, requiriéndole para que solicitara, de acuerdo con ella, el teatro Español. Morano rechazó la proposición en un galante telegrama. Morano no acude a solicitar el teatro en oposición de Benavente y con Calvo; piensa que debe ser para ellos, y que de ellos no se puede prescindir en ese teatro... Y él se abstiene de ponérsele enfrente [Anónimo 1919b: 5].

Ante la abrumadora contundencia de los comentarios en prensa a favor de Ricardo y el desconocimiento que, a su juicio, tienen los periodistas y concejales sobre su especial dedicación a los clásicos, Miguel Muñoz decide escribir una carta al director de *El Día*. En ella habla de su formación y especialización en el teatro clásico español junto a Pedro Delgado, María Tubau, Emilio Mario, Ceferino Palencia y Miguel Cepillo.

El problema de Muñoz tiene que ver con una larga ausencia, en la que ha trabajado en las Américas, y que no ha tenido reflejo en el panorama nacional, donde su prestigio no ha trascendido entre el público.

Es origen de mi audacia el hecho de que con motivo del concurso del teatro Español se ha dicho en algún periódico que el único intérprete del teatro clásico y romántico es Ricardo Calvo, y no porque esta aseveración pueda perjudicar mis intereses como concursante al inducir el ánimo de los señores concejales a un error evidente, sino porque constituye el único legítimo timbre de orgullo que ostento en mi ejecutoria de actor, me importa decir públicamente que Ricardo Calvo podrá ser el mejor, pero no es

el único cultivador de ese género: la mejor y mayor parte de mi vida la he dado yo encarnando sobre la escena, mal, desde luego, los grandiosos personajes de nuestros gloriosos poetas del siglo de oro y de la época fastuosa del romanticismo, y esto es cierto hasta el punto de que hubo una época en mi vida de artista que pesaba sobre mí como un estigma el ser un actor incapaz para el teatro moderno, por estar dedicado solamente al teatro clásico y romántico. El propio Ricardo Calvo sabe que es verdad lo que digo [Muñoz 1919: 3].

El viernes 15 de agosto, se concede el teatro al pliego de Benavente y Ricardo Calvo. La concesión será por tres años y está sujeta a condiciones tanto económicas como artísticas que detallaré posteriormente.

La lista del elenco sufre algunas variaciones: ante la prolongada enfermedad de Lola Velázquez, Ricardo anuncia, entre otras, a las actrices Carmen Ruiz Moragas, Carmen Seco, Josefina Roca y la característica Luisa Calderón. Entre los actores destaca el veterano Francisco Fuentes (1872-1934) y el actor cómico y cantante Emilio Mesejo (1864-1931).

El empeño en esta nueva temporada parece ser el cuidado en decorados y vestuario, para lo cual se contrata a artistas de prestigio, además de contar con empresas de construcción —sobre todo de mobiliario— de gran popularidad. Esta ambiciosa decisión generará junto con otras un gasto que producirá problemas en el futuro.

La inauguración de la temporada se produce el 4 de octubre a las diez de la noche con *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega y el sainete de Luceño *El maestro de hacer sainetes o Los Calesinos*. Ricardo —como Federico— y la Moragas —como Casandra— ocupan los papeles principales de la tragedia de Lope junto a Paco Fuentes, que interpreta al duque de Ferrara. Aparece una caricatura de cada uno en el *Heraldo de Madrid* [Fig. 25].

El montaje es un éxito. Se alaba la puesta en escena, en la que se ha hecho una gran inversión. La acción de la tragedia se sitúa en el SXV, y así los Figurines de José María del Hoyo *D'hoy* están inspirados en los cuadros de Ticiano, Tintoretto y otros maestros renacentistas. En el decorado se utilizan telas estampadas por la casa Brunet y Pous de Barcelona. Los decorados de Amorós y Blancas responden al gusto de la época que el montaje evoca [Fig. 26]. Incluso se monta alrededor de la embocadura del teatro un marco especial para la ocasión.

La refundición interviene el texto de manera llamativa en el final, que se altera para evitar el ardid final del duque y produce un final más explícito, lo cual no agrada a la crítica. Para un hombre de teatro como *Miquis* la diferencia de tonalidades interpretativas, fruto de las diferentes escuelas de las que proceden los protagonistas —Ricardo continúa la manera familiar, Fuentes es eminentemente realista y la Moragas parece excesivamente deudora de María Guerrero—, impiden la necesaria unidad que el conjunto requiere. En su opinión la reconstrucción histórica lograda con trajes y decoraciones es un acierto que podría ayudar a conseguir la revitalización de los clásicos si, además, se hallase el modo de representarlos desde el punto de vista de lo interpretativo [*Miquis* 1919c: 22].

Miquis apuesta para un futuro por una combinación de estilos y escuelas ante la deriva y la representación ocasional de los clásicos nacionales.

La tradición que realmente en ninguna de las restauraciones de nuestro gran teatro se logró hacer vivir: la de los actores que estrenaron esas comedias, que eran románticos por el fuego pasional, y realistas por la manera natural de decir los versos, que eran entonces, el lenguaje natural del teatro. Con esa doble cualidad harían los actores modernos revivir con una fuerza incalculable. Pero para eso, ¡claro está!, los actores necesitarían una preparación especial de que ahora carecen, y que debería ser la misión de los conservatorios [1919c: 22].

Carmen Ruiz Moragas recibe comentarios sobre su modo de interpretar frío y artificioso. Su presentación como primer actriz resulta un tanto deslucida —en un papel que había interpretado María Guerrero— y su historia personal, conocida por todos enfría al público conservador de Madrid.

El 12 de octubre se celebra la Fiesta de la Raza, y el teatro representa *El semejante a sí mismo*, de Ruiz de Alarcón adaptada por Luis Calvo Revilla. El 22 se repone con cierta polémica —sobre lo adecuado de revisarlo— el drama *La esposa del vengador*, de Echegaray en el que destaca Carmen Seco.

El *Tenorio* se representa en sus fechas habituales, con una inversión extraordinaria en vestuario y decorados. Juan Camba, profesor de Historia del traje en el Conservatorio, define cada personaje según las referencias pictóricas de la época para los figurines diseñados de nuevo por *D'hoj*. Las seis decoraciones nuevas son de Amorós y Blancas.

La Moragas que interpreta a Doña Inés resulta más reconocida esta vez que en el Lope que abrió la temporada, y obtiene por fin el éxito como primera actriz en Madrid. Ricardo es proclamado de nuevo como el mejor intérprete del teatro romántico.

En cierto modo el *Don Juan* que se presenta en el Español resulta transgresor. Lo habitual en el coliseo del Ayuntamiento es el *Don Juan* afectado por las tradiciones y los vicios de siempre, y Ricardo presenta un *Tenorio* en época rigurosa, sin bigotes falsos y sin el sofá, herencia de tantas representaciones anteriores.

La labor de Benavente se comienza a notar a partir de este momento con tres estrenos seguidos de obras propias. El primero será la obra *La comida de las fieras*, que se representa el 26 de noviembre y que consigue una buena acogida. El 19 de diciembre se presenta La comedia de magia *La cenicienta*, que Benavente escribe ex profeso para Ricardo y en la que la Seco interpreta la protagonista y la Moragas interpreta a un personaje masculino. El teatro como es habitual esta temporada vuelve a conseguir una exquisita presentación escénica.

El 15 de diciembre estrenan *El audaz*, adaptación de Benavente de la novela de Galdós de 1871 en la que se critica a Ricardo por no tener las características psicofísicas que el papel requiere, y volviéndolo a encasillar en su registro clásico o romántico.

Para finalizar el año se celebra en el teatro una representación a beneficio de las casas de socorro en la que participan figuras principales del arte escénico como Margarita Xirgu, Loreto Prado, Nieves Suárez, Carmen Moragas, Enrique Borrás, Enrique Chicote y el propio Ricardo.

Los comentarios sobre la buena gestión del teatro comienzan a aparecer en la prensa. Ya no es sólo una cuestión de calidad artística, sino también de gestión económica —o eso parece— y afluencia de espectadores; uno de los mayores problemas que el Español tuvo en los últimos años.

El coliseo municipal, que a duras penas arrastraba miserable vida, cuando además de concederlo gratis se gratificaba a la empresa, hoy, en manos de D. Jacinto Benavente, López Alarcón y Ricardo Calvo, ha conseguido formidables entradas con una obra tan conocida como *Don Juan Tenorio*, y ahora está explotando *La Cenicienta*, y es que no debemos creer en hados maléficos: cuando una buena dirección y un depurado gusto rigen el timón, la nave teatral boga siempre por aguas tranquilas y el público recompensa con creces el esfuerzo [J.F. 1920: 5].

La noticia del fallecimiento de Galdós en este comienzo de 1920 resulta de gran impacto en todos los ámbitos, y Ricardo participa en los actos que rodean al entierro junto a la casi totalidad de las personalidades relevantes del Madrid del momento.

La actividad en el teatro continúa. *La razón del mal amor*, de Jorge Moya de la Torre es el primer estreno del año, que tiene lugar el 28 de enero. Es parte de un nuevo compromiso con el Ayuntamiento: una obra de autor contemporáneo desconocido. Ricardo interpreta caracterizado un anciano. La obra pasa sin pena ni gloria aunque el estreno sufre algún percance desagradable: algunos espectadores lanzan monedas de cobre durante las escenas que interpreta Carmen Moragas, caracterizada de la muerte.

El sábado 28 de febrero tiene lugar el beneficio de Ricardo con *La vida es sueño*, refundida por Carlos Moor. A diferencia de reposiciones anteriores de la obra de Calderón, esta vez se lleva a escena con el gusto y el rigor que prima en esta temporada —tanto en vestuario como en escenografía— gracias al equipo habitual y resulta todo un acontecimiento.

También es justo proclamar que nunca fue presentada *La vida es sueño* tan artísticamente, tan suntuosamente como ahora. Decoraciones, trajes, armas, los mil detalles que contribuyen al conjunto de la presentación escénica, fueron atendidos de modo irreprochable. Todo contribuyó al encanto de los espectadores. Fue una noche solemne [Aznar Navarro 1920a: 6].

Meses después cuando un actor consagrado como Enrique Borrás represente la obra de Calderón en el teatro Centro de Madrid, se considerará su decisión como atrevida tras el precedente de Ricardo. El cómico catalán saldrá sin embargo airoso por su manera personalísima de afrontar los momentos más pasionales del drama.

La temporada ha consagrado de manera definitiva a Ricardo. En un artículo lleno de admiración y fervor, Antonio Zozaya tributa un homenaje al actor. Repasa la temporada y ensalza al intérprete como un actor único y adecuado para un variado repertorio; subraya su carácter moderno que ha sabido adaptar las grandes obras del teatro español a los nuevos modos interpretativos sin estridencias:

Huye de los papeles que, el arte consiste en vestirse de máscara, fingir la voz, hacer gestos y pataletas; busca con ardor aquellos en que puede expresar, con la palabra, con el ademán, con la figura y con la expresión del semblante, el enamoramiento de lo sublime;

es un romántico, pero en el buen sentido, por que huye de lo afectado, de lo falso, y así, con sus frases más dolientes, indignadas, amorosas y sublimes, alternan los hondos acentos de la naturalidad. En esto excede a su mismo padre (¡que ya es exceder!). Nada hay en él que no sea propio del momento y lugar y que no de la sensación completa del estado anímico en que debe encontrarse y en que, por su identificación con el personaje, realmente se halla [Zozaya 1920: 3].

El crítico entiende que es urgente diferenciarlo de otros actores del momento — sobre todo de Borrás y Morano— que atienden, en su opinión, a un naturalismo en ocasiones efectista y representan obras extranjeras y sólo, de manera ocasional, dramas nacionales.

Durante muchos años se le ha discutido, midiéndolo siempre por el rasero vulgar y efectista, comparándolo con otros artistas admirables, pero de diferente género, echándole a la cara su poca afición a los papeles de barba, de desequilibrado y de maniquí elegante y frívolo. Es hora de hacerle justicia. Es el protagonista del teatro español, el actor nuestro, el que lleva en el alma la personalidad de la raza [Zozaya 1920: 3].

El beneficio de Carmen Ruiz Moragas se produce el 14 de marzo y la obra escogida es *El desdén con el desdén*, de Moreto. El de Fuentes en el que se representan *Traidor, inconfeso y mártir* y la comedia de Benavente *La fuerza bruta*, se produce el 24 de marzo. Y se despide la compañía del teatro con la misma obra con que inauguró la temporada: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. Se da fin a la velada con la habitual lectura de poemas por parte de Ricardo Calvo y otros intérpretes, y así acaba una temporada cuajada de clásicos que tardará mucho tiempo en olvidarse.

La gira tras el cierre veraniego del teatro, comienza a finales de abril en el teatro Calderón de Valladolid, donde se celebra una función de gala en la que se interpreta *Traidor, inconfeso y mártir* ante la presencia del rey. Después la compañía realizará una estancia en Bilbao que finalizará el 10 de junio para dirigirse a Santander a la habitual temporada veraniega, y terminar en septiembre en el Liceo de Salamanca.

La unión Benavente-Calvo ha funcionado a las mil maravillas. Y la nueva temporada que comienza vuelven a ser compañía concesionaria del Español, con un elenco en el que hay pocas novedades. La presencia más notable es la de Fernando Porredón, colaborador de Benavente en el pasado, sustituyendo a Emilio Mesejo.

Aunque antes de comenzar la temporada Ricardo participa en la función benéfica para los niños de Riotinto el 22 de septiembre, que ya he mencionado al referirme a Morano.

Comienzan los ensayos de *Don Álvaro o la fuerza del sino* con el anuncio de que se presentará con la suntuosidad y el rigor de época que se utilizó para otras obras en la temporada anterior. El drama, como hemos dicho, uno de los títulos de referencia que su padre estrenó en 1879, genera una gran expectación. Aunque Ricardo la ha representado en otras ocasiones, se anuncia como todo un acontecimiento por la nueva estética que la arropará y por presentarla sin los habituales cortes para reducir personajes.

Don Álvaro comienza el 13 de octubre y constituye un éxito de público, y aunque toda la prensa reconoce el valor del espectáculo, queda lejos —en cuanto a acontecimiento teatral— de éxitos anteriores como *La vida es sueño*. Pero como he señalado la obra del duque de Rivas cumple su cometido y se mantiene en cartel, dando más de sesenta funciones, hasta las fechas del *Don Juan Tenorio*.

El único estreno anterior a la obra de Zorrilla es *El antepasado*, de Francisco Acebal, en la que no participa Ricardo y que tiene un carácter meramente testimonial, para cumplir las demandas de los pliegos municipales de estrenos de autores noveles. Se reponen también *El nido ajeno*, de Benavente y el apropósito de López Marín *Pido la palabra*.

El *Tenorio* al igual que el año anterior repite éxito en una temporada en la que también representan la obra de Zorrilla en la Princesa, en el Centro, en Price, en el Coliseo Imperial y en La Latina. Las comparaciones, aunque inevitables, son algo absurdas.

Comparar, por ejemplo, los que componen Ricardo Calvo y Enrique Borrás, sería como parangonar un ruiseñor que trina con un león que ruge [Aznar Navarro 1920b: 1]

Dos clásicos se representan después: el jueves 2 de diciembre *El vergonzoso en palacio* y el 16 *Reinar después de morir*, obra ya presentada en la temporada anterior y que Ricardo elige para su beneficio.

Tras esta temporada Ricardo se ha convertido en una figura teatral en Madrid, ha quedado relacionado de manera definitiva con los clásicos y ha tenido la capacidad de rodearse de colaboradores extraordinarios. También ha evolucionado como actor, además de consolidar su faceta de director de un teatro —el más importante de España— como el Español.

Ya Ricardo Calvo se ha hecho en Madrid insustituible, rectificando con admirable discreción los errores que se le han señalado y acrecentando sus aciertos [Mori 1920c: 1].

El 11 de diciembre se presenta *El gran Galeoto*, de Echegaray y el 18 se lleva a escena, con el mismo lujo de detalles que los clásicos anteriores —figurines de *D'hoy* y decorado de Ripoll—, *Los intereses creados*, de Benavente.

El teatro Español homenajea con un acto a Rosario Pino, que se despide de la escena el 22 de diciembre, y la temporada termina con los beneficios de Carmen Seco con *Amor que vence el amor*, de Antonio Rey Soto el 3 de enero y el de Carmen Ruiz Moragas el 5 con *La danza de la cautiva*, de Marquina.

La gira comienza en Bilbao donde estrena el 8 de enero, en el teatro Arriaga. Después Valladolid en febrero y Valencia en marzo. Aparecen durante esos meses varios rumores sobre la separación de la sociedad Benavente-Calvo —se habla de demandas cruzadas fruto de un descubierto económico— que serán evidentes cuando el actor presente la temporada sin la presencia del dramaturgo.

II.2.4.2. Repertorio en el Español

Ya en Madrid, el 12 octubre participa en el acto que el Ayuntamiento organiza en el teatro Real de Madrid con motivo de la fiesta de la Raza, junto a Enrique Borrás y Margarita Xirgu, entre otros artistas.

Tras participar pocos días después en la asamblea del Sindicato de Actores, aparece su nombre publicado como vocal de la junta directiva del recién creado Montepío. La compañía de Margarita Xirgu hace sus últimas funciones y se despide del teatro Español dejando paso a la compañía de Ricardo.

Es su último año como concesionario. Ricardo presenta la nueva lista de la compañía que trabajará en la temporada de invierno en el teatro Español. Como he dicho, tras la aparición durante el verano de varios rumores sobre la existencia de conflictos y demandas entre el actor y el dramaturgo, la sociedad con Benavente ha quedado definitivamente rota.

Sin embargo la compañía no ha variado en sus elementos principales. Como primera actriz continúa Carmen Ruiz Moragas y como primer actor cómico Porredón, así como la actriz de carácter Luisa Calderón y la primera actriz Josefina Roca.

También el escritor Enrique López Alarcón continúa con las funciones de director artístico.

El sábado 15 de octubre se presenta *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara refundida por Cristóbal de Castro, junto al monólogo de Benavente *Cuento inmoral* protagonizado por Porredón. El texto clásico no convence aunque se alaba el trabajo de los intérpretes, eso sí, con alguna excepción. A la debilidad de la voz de la Moragas, criticada por su borrosa dicción y fragilidad, Enrique de Mesa añade un defecto a la reconocida voz de Ricardo:

D. Ricardo Calvo, que por su cultura y antecedentes de hombre dado al comercio de las musas conoce de maravilla el acento prosódico y el acento tónico de cuantas poesías declama, halla asimismo en su voz actual un obstáculo insuperable. Acostumbrado de continuo a forzarla, la ha enronquecido en términos que la opacidad de su tono no le permite la matización necesaria en el juego de los afectos. En su labor de anoche habremos de reprobarnos, con toda consideración y respeto, una sentencia resuelta al exceso declamatorio [Mesa 1921: 5]

La luna de la sierra se representa junto a *La vida es sueño* hasta que llega el *Tenorio*, que este año tiene, de nuevo, varios protagonistas en los teatros de la capital: el propio Ricardo, Borrás, Manolo Vico o Miguel Muñoz en sus respectivas salas. Manuel Machado tiene claras sus preferencias:

Sólo Ricardo Calvo llega en ocasiones a esa suprema exquisitez de interpretación, que consiste en relevar los valores poéticos de la vieja obra y en recitar sus trozos populares y conocidos, como aquel que comparte ya con el público el entusiasmo ancestral por los versos del *Tenorio* y por sus situaciones y momentos al par admirables y proverbiales [Machado 1921: 4].

El éxito del *Tenorio* —ya un valor seguro para la compañía del Español— es de nuevo grande, y el drama de Zorrilla continúa representándose durante casi todo el mes de noviembre. Sólo se repone la obra de Vélez de Guevara *Reinar después de morir* y se presenta *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. La obra infantil de Benavente *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* se incluye para las fechas navideñas como complemento a la programación.

Durante este mes de noviembre se suceden los actos que acompañan al natural devenir de la temporada. El 11 se celebra en el teatro una fiesta de esgrima en la cual Ricardo recita el canto a la espada de *La Tizona*, de López Alarcón y Godoy. Pocos días después en el Ateneo de Madrid leerá poemas en el homenaje póstumo al poeta vallisoletano Emilio Ferrari. El 30 se celebra un acto a beneficio de los soldados de África al que asisten los reyes y en el que la compañía de Borrás interpreta *El alcalde de Zalamea* y Ricardo lee poesías como fin de velada.

Algunos rumores sobre la posible inclusión de un drama de Unamuno en la programación del teatro —algo que ocurrirá, aunque que tardará unos meses— originan comentarios en medios satíricos:

El pelmazo de Unamuno ofreció un drama a Ricardo Calvo, que se iba a estrenar en seguida en el Español. Pero cuando Ricardo Calvo ha leído la obra, lo primero que ha hecho ha sido aplazar el estreno y dejarlo para la última función de la temporada. Para que así no se sepa que a la segunda representación no acudirían ni los actores [Anónimo 1921b: 8].

Otros títulos que se reponen, ya durante el mes de diciembre son *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Las de Caín*, *Los intereses creados*, *Cyrano de Bergerac*, y *La cenicienta*.

El siguiente estreno, el 19 de diciembre es *Amaranto*, de Narciso Alonso Cortés, una obra sobre comediantes del XVII que recibe una tibia acogida. Resulta más celebrado el fin de velada del día del estreno, que se realiza con el diálogo de Allen-Perkins *Fuego a bordo*.

Ya en el nuevo año, el 20 de enero se estrena la tragedia *Los pescadores*, de Alejandro Mac Kinlay que trata sobre el habitual tema de un matrimonio con diferencia notable de edad: mujer joven se casa con anciano que tiene un hijo que se enamora de su madrastra, situación de la que se derivan los pertinentes acontecimientos dramáticos [Fig. 27]. El mismo día Ricardo participa junto a Carmen Moragas leyendo poesías en el homenaje que se tributa en el teatro Apolo a dos de los comediantes más queridos de Madrid: Loreto Prado y Enrique Chicote.

Pero la situación esta temporada es complicada, ya que en lo económico no resulta como las anteriores. En aquellos meses se comienza a hablar de crisis en el sector. Esta situación de la que se culpa al astracán y a la oferta fácil y chabacana de los

teatros más comerciales, tiene una gravedad más allá de lo económico, como atestigua Miguel Muñoz, presidente del Sindicato de Actores refiriéndose a Ricardo:

Más aún: Ricardo Calvo, que representa una tradición y mantiene un género, lucha en el Español con escasa fortuna económica. Y es que el público ha vuelto la espalda a la escena, desengañado ante la ausencia de prestigios, desorientado por el triunfo del astrakán [Casas Pérez 1922: 2].

Se reponen también otros títulos como *La Tizona* o *El sombrero de copa* de Vital Aza. Es un buen momento de popularidad del actor, que se deja notar en el negocio discográfico. Aprovechando su estancia en el Español, vuelve a aparecer en la prensa el nombre de Ricardo como reclamo en los anuncios de la subsidiaria de Odeón: discos dobles Fadas.

El 18 de febrero de 1922 se produce su beneficio con *En el seno de la muerte*. El beneficio de la Moragas —que se dedica por completo a la beneficencia— se produce el 22 con una obra de Tirso de Molina prácticamente olvidada en aquel momento: *Marta la piadosa*.

La temporada termina con el beneficio de Eduardo Calvo, el contador del teatro en el que se representa *La vida es sueño*. El contrato por tres años ha terminado y comienza una nueva batalla entre las compañías por el arriendo del teatro municipal.

Gramophone-La voz de su amo, el sello rival de Odeon, aprovecha la circunstancia del aumento de popularidad de Ricardo en los últimos años y su presencia en el Español para contratarlo para su catálogo y publicitar su presencia en el sello frente a la pasividad de la marca rival, que ofrece de nuevo sus antiguas grabaciones [Fig.28]. La grabación se efectúa durante el mes de marzo, y se compone de poesía y algunos registros de contenido teatral —que aparecen en sucesivos catálogos como hemos señalado— de fragmentos de las siguientes obras: *El zapatero y el rey*, *Cyrano de Bergerac*, *La Tizona*, *Don Juan Tenorio*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *La vida es sueño* (por segunda vez).

La compañía se traslada al teatro Goya de Barcelona durante el mes de abril y realiza una corta temporada. Allí se estrena uno de los clásicos que no se pudieron abordar en Madrid: *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro. La estancia en la Ciudad Condal se interrumpe debido a la poca asistencia de público y la compañía se ve

forzada a moverse. Se traslada a Valencia para hacer temporada en el teatro Olympia y, después, dirigirse a realizar la temporada de verano en el Gran Casino de Santander en julio.

II.2.4.3. La renovación estética

La nueva flamante temporada 1922-1923 del teatro Español se anuncia ya en agosto en la prensa. Hay cambios en el modelo de concesión y esta incluye a tres de las compañías de más prestigio del momento: la de Margarita Xirgu, la de Enrique Borrás y la de Ricardo Calvo. Entre las tres formaciones se repartirán el calendario.

En el turno relativo a Ricardo, además de dos títulos barrocos —*A secreto agravio secreta venganza* y *Las mocedades del Cid*— se anuncia el estreno, en un apartado titulado «Turno de noveles», de una obra de Unamuno que nunca se llevará a cabo. La comedia *Los polvos de la madre Celestina* ocupará las fechas navideñas y *Hamlet* será la gran apuesta para finalizar.

En septiembre Ricardo se encuentra con su compañía en Bilbao, donde estrena el sainete *Los pícaros doctores o amor que vuelve a nacer*, de Antonio Paso (hijo) y José Silva Aramburu, un concejal del Ayuntamiento de Madrid que, estuvo en contra de la adjudicación del contrato de arriendo del Español para la compañía de Ricardo y al que luego me referiré.

Salamanca será, en el teatro Bretón, la plaza en la que la compañía trabajará hasta entrar en el Español tras la salida de la compañía de Margarita Xirgu. La inauguración de la temporada de Ricardo se produce el 24 de octubre con una refundición de Eduardo Marquina de *No hay burlas con el amor*, de Calderón y un sainete de Aramburu y Paso.

El elenco es casi el mismo de la pasada temporada, con una variación importante: Carmen Seco, ha vuelto a la compañía y figura como primera actriz en el lugar que ha dejado vacante Carmen Ruiz Moragas. La Moragas ha dado el paso a la independencia y se ha lanzado como empresaria con compañía propia. Lleva de primer actor a Paco Monteagudo y ofrece obras de teatro clásico y romántico.

Tras el estreno de la obra de Calderón se subraya con unanimidad el mérito del conjunto, y de nuevo la maestría de Ricardo ante el verso clásico. Su amigo Manuel Machado relata el éxito:

El gran Ricardo Calvo representó y dijo su parte de protagonista con el talento y la exquisita elegancia que lo acreditan maestro en este género de obras. El intérprete insigne de nuestro teatro clásico fue ovacionado constantemente con ferviente entusiasmo y con una simpatía cordial, en la que trasciende la gratitud del público hacia el artista puro, que ha sabido mantenerse —único— en la devoción de nuestros grandes autores y en la tradición más gloriosa de nuestra dramaturgia [Machado 1922: 4].

La obra gusta muchísimo aunque el cuidado de la escena, desde el punto de vista plástico, parece decaer comparado con las cuidadas y costosas temporadas anteriores.

Llegadas las fechas del *Tenorio*, el del Español competirá este año con donjuanes en el Imperial, la Zarzuela y la Latina interpretados por José Romeu, Monteagudo y Miguel Muñoz respectivamente.

Ricardo participa el 21 de noviembre, junto a Catalina Bárcena y otros artistas, en el aniversario del Arte de imprimir que se celebra en el teatro del Centro. Recita la *Oda a la imprenta*, que ha compuesto el poeta Quintana y algunos versos de Rubén Darío, Machado y Zorrilla.

Las mocedades del Cid se presenta el 24 de noviembre, y a pesar de la mala recepción que produce la refundición —de Juan y Miguel de Castro—, que acapara una gran cantidad de comentarios desfavorables, el trabajo de los intérpretes se valora de manera muy positiva y centra los comentarios en el protagonista y su singularidad.

Ricardo Calvo es un Cid mozo, como un Tenorio y un don Álvaro: admirablemente. Yo diría que su manera se perfecciona y purifica en cada nuevo esfuerzo por transmitir al público el hálito de la tragedia antigua y del drama romántico. En esta tierra de actores que se degradan —o echan al surco—, Ricardo Calvo es una excepción. Su rectitud y su entusiasmo artísticos no desfallecen nunca. Él constituye la mejor esperanza de los que no se resignan a que desaparezca, a manos de los mercaderes, la santidad del teatro [Insua 1922: 1].

El siguiente estreno será para las fechas navideñas. Se trata de la comedia de magia *Los polvos de la madre Celestina*, de Hartzembuch destinada en especial al público infantil. La obra resulta un acontecimiento, sobre todo desde el punto de vista plástico —los decorados son de Mignoni—, y un éxito desde el punto de vista económico. También durante el mes de diciembre se organizan varios actor benéficos y

se reponen títulos habituales como *Reinar después de morir*, *El zapatero y el rey* o *Los intereses creados*

Comenzado 1923, el 14 de enero se celebra un homenaje a Julio Romero de Torres en el hotel Ritz en el que participa Ricardo junto a actores como Espantaleón.

Pero el montaje que más repercusión causa en este tramo de la temporada es la reposición de *Hamlet*. La cercanía del final de la estancia en el Español es aprovechada por Ricardo para celebrar su beneficio el día de la presentación, el 17 de enero. La adaptación en prosa y en verso es de López Ballesteros y González Llana, sobre el texto castellano de Moratín.

Algunas interpretaciones resultan muy celebradas como la de Porredón, que interpreta al cómico y al sepulturero. Ricardo que ya ha representado al príncipe de Dinamarca en Madrid anteriormente, es de nuevo valorado.

Manuel Machado que ha tenido la oportunidad de ver a Ricardo antes en el papel, —y que afirma que ha visto hacerlo a actores como Novelli, Zacconi, Grasso, Henry Irving, Mounet Sully o Sarah Bernhardt— sitúa la obra literaria en un plano inalcanzable para ningún actor. La considera un ideal imposible de encarnar, pero subraya las virtudes de su amigo, el protagonista.

Ricardo Calvo, empero, «dice» el *Hamlet*; desgrana, permítasenos la expresión; deletrea las bellezas habladas de la obra, destacándolas una por una con verdadera sutileza de crítico o de «dilettanti», y luego discurre un poco como una sombra por la escena. Esta admirable comprensión de la maravilla shakesperiana constituye el mayor motivo de elogio tributable al gran actor [Machado 1923b: 4].

Años más tarde el propio Machado, en un artículo sobre las dificultades de los actores a la hora de interpretar, al referirse al príncipe de Dinamarca cita una opinión de Ricardo: «Convengo; aunque, en el fondo, el toque principal está en decirlo claro, para que el público pueda oír bien lo que escribió Shakespeare» [Machado 1925c: 4].

Su extraordinaria prosodia no es lo único que se valora en esta nueva cita madrileña del *Hamlet* de Ricardo, desde otras tribunas se subraya además su acercamiento al personaje sin las estridencias propias de algunos de los intérpretes de su tiempo.

Ricardo Calvo, a nuestro juicio, halla el acierto al entregar su modo de ser y su concepción artística al personaje, sin tratar de modificarse. Su *Hamlet* así se muestra humano, ante todo, sencillo y complejo a la vez, sin definir una trayectoria exclusiva, probablemente errónea. El actor cuidaba con escrúpulo la dicción, a fin de dar con ella lo que su gesto y sus actitudes no lograrían alcanzar, y a ella atendíamos preferentemente. De este modo, al escuchar su *Hamlet*, encontrábamos la evocación requerida y nos sentíamos satisfechos [J.A. 1923: 2].

Pero la gran novedad de esta nueva representación de la tragedia shakesperiana, tiene que ver con la propuesta, novedosa, de un artista plástico de vanguardia: Fernando Mignoni, que también ha diseñado esta temporada los decorados de *Los polvos de la madre Celestina*. Éste va a dotar al espectáculo de unas soluciones escenográficas que generan una serie de reacciones en la crítica acerca del nuevo sistema que se propone:

Una plegada cortina, de color de luto, cerraba el escenario en la representación de *Hamlet*. Como indicación sucinta del lugar de las escenas, descorríase la mentada cortina, bien por el centro, bien por cualquiera de los lados, descubriendo un trozo de lienzo decorativo —el cubo o las almenas de la fortaleza de Élsinor, o el vitral de una cámara, una tapia con inscripciones funerarias y cipreses al fondo —muestra bastante del sitio o del pasaje donde la acción discurre. Sea del propio Sr. Mignoni o de la dirección artística del teatro, el primer paso en este camino es merecedor de la más calurosa alabanza. Tal sistema servirá, cuando menos, para impedir truecos, tajos y trasplantes de escena en arreglos y refundiciones. Más expresivamente que el cartel del teatro primitivo, donde se decía: estamos en tal lugar o en tal otro, este trozo de sintética decoración puede sugerírnoslo [Mesa 1923d: 1].

Más allá de la belleza habitual de los telones pintados o corpóreos, lo que se ofrece, en definitiva, es una puesta en escena más contemporánea; un lenguaje más moderno que genera reflexiones sobre sus ventajas e inconvenientes.

Esta innovación tiene sus ventajas. Son estas la posibilidad de representar, sin refundir, obras que, por el frecuente cambio de decoración, hacían necesario el recurso, casi siempre fatal, de arreglar, y refundir. Venía a ser lo que el retocar para los cuadros y el restaurar los monumentos arquitectónicos. Otra ventaja es que el autor recobra su puesto y el arte literario su primacía. Otra hay, de índole económica, que se perderá si el público

da en preferir la brillantez de las revistas a las lobrequeces de las mejores tragedias [Castrovido 1923: 1].

La iniciativa del Español se va a encuadrar, en aquel momento, dentro de los llamados teatros de arte, cuya mayor innovación se busca, en ese momento, a partir de los artistas plásticos.

Tal vez nos acusen de snobismo. Pero no podrá decirse que hayamos negado nuestro aplauso a los intentos que de teatro de arte se han hecho en España, cuyos primeros lugares pertenecen al teatro Eslava, bajo la dirección de Martínez Sierra, y al teatro Español, durante las actuaciones de Ricardo Calvo. Mignoni, Fontanals, Peinador Checa y Bürman inician la tendencia renovadora de los decorados de los teatros de España [López Rubio 1923: 16].

La temporada finaliza. Siguen al de Ricardo los beneficios de los actores principales. El 15 se celebra el de Porredón con *El hombre que perdió el tiempo*, de Silva Aramburu y un entremés de Fernández Portero titulado *Cuerpo a cuerpo*. El primero de los títulos suscita comentarios por las coincidencias entre el poder político municipal y la autoría de las obras que se representan.

Ricardo Calvo es el más alto prestigio escénico del teatro romántico; es el único actor para el que se escriben versos, y ocurre que en la breve temporada que él actúa en el teatro Español, hasta hoy, estrena solamente tres obras: un sainete «hecho a la manera clásica» —condición establecida en contrato por el señor Silva (padre) cuando fue concejal— de los señores Paso (hijo) y Silva (hijo) —este último concejal en la actualidad—; la refundición de *Los polvos de la madre* Celestina, hecha por los señores Torres del Álamo y Asenjo, y la obra que se estrena esta noche titulada *El hombre que perdió el tiempo* original del señor Silva (hijo), que repetimos es concejal en la actualidad. Como se ve, el señor Silva, autor de *El hombre que perdió el tiempo*, es un concejal que no perdió el tiempo [Anónimo 1923a: 6].

El 19 se celebra el beneficio de Carmen Seco, que representa *La ilustre fregona*, una adaptación en verso de la novela de Cervantes escrita por Diego San José. Esta obra será el colofón de una temporada que se celebra desde la crítica y que parece que también ha gozado de rentabilidad económica, según Manuel Machado:

Y ya que el beneficio de Ricardo Calvo nos avisa del final de su temporada en el Español, hagamos constar que esta temporada ha sido toda ella arte puro, noble y selecto. Y que a la gloria que por este concepto corresponde a este artista excepcional se suman el éxito «práctico» —en el sentido financiero— de un público a nuestro gran teatro [Machado 1923c: 4].

El martes 23 de enero terminan las representaciones en el Español y la compañía sale de gira para debutar el 26 en Sevilla con *Reinar después de morir*. Continúan desde el 10 hasta el 29 de febrero en Granada para volver a hacer temporada en Sevilla en mayo.

II.2.4.4. Un elenco renovado junto a Miguel Muñoz

Ya en Madrid en el mes de junio participa en diversos actos recitando poesías. Ricardo decide que es momento de renovar el elenco.

Al regreso de una larga excursión por provincias, y después de actuar bajo su dirección seis o siete años, la mayoría de los artistas que formaban la compañía de Ricardo Calvo, han sido licenciados por este. ¿Se trata de una renovación impuesta por la necesidad? ¿Acaso desengaños por falta de lealtad y compañerismo en algún momento difícil? Ricardo lo sabrá; por nuestra parte, nos limitamos a consignar el hecho [Anónimo 1923b: 5].

Hay que entender esta decisión en un contexto que ya hemos mencionado anteriormente. Recordemos que existe en aquel momento una crisis económica que ocasiona escasez de trabajo en todo el sector. La sobreabundancia de cómicos y compañías se une a lo que algunos entienden como desfachatez de ciertos recién llegados a la profesión teatral.

Es doloroso ver a hombres de la extraordinaria valía y reconocido mérito de Ricardo Calvo, Enrique Borrás, Morano y algunos otros —poquísimos más— recorrer pueblos y pueblos en tristísima caravana, teniendo que soportar la rivalidad y competencia de artistas improvisados que, mano a mano, les discuten el derecho a los mismos escenarios en una escandalosa igualdad [Casas 1923: 5].

Ricardo ensaya en Madrid con una compañía nueva en la que destacan: Amparo Martí de primera actriz —que viene de la compañía de Pedro Zorrilla y ha trabajado en teatros como el Rey Alfonso y Cómico—, y Emilio Portes de primer actor. También se incorporan Felisa Cano, Jesús Tordesillas, María Herrero y Carmen Muñoz, entre otros. Continúa Enrique López de Alarcón como director artístico y se prevé hacer temporada en el Español del 24 de octubre al 8 de enero tras la de Morano, aunque antes de la entrada en Madrid, Ricardo comienza a poner a prueba al elenco y al nuevo repertorio durante el mes de septiembre en el teatro Cervantes de Ciudad Real.

En la capital tras la dimisión de la junta directiva del Sindicato de Actores, como resultado de un proceso interno, Ricardo aparece como integrante de la comisión interina ejecutiva que reformará el reglamento interior para la elección de la nueva junta.

Antes de la entrada en el clásico coliseo madrileño, el elenco sufre dos modificaciones importantes. La primera estará motivada por la muerte por atropello de Felipe Cano, ocurrida el 9 de septiembre. Cano era uno de los actores asiduos de las últimas formaciones de Ricardo, y para el propio Ricardo y para el elenco resulta un trágico suceso. Otro actor importante, en aquel momento ya un solvente secundario, Enrique Povedano —también futuro escritor de relatos de temática teatral— será el sustituto.

La segunda supone una gran sorpresa, aunque ya se rumoreaba a mediados de septiembre: se produce la incorporación al elenco del veterano primer actor Miguel Muñoz. Éste acaba de realizar una temporada exitosa en la Latina, en la que también ha vinculado, de nuevo, su nombre al de los clásicos. La noticia se recibe con agrado.

Apuntados estos méritos nos complace ver juntos a dos actores de la misma escuela, un poco añosa, rivalizar en alardes declamatorios, impuestos acaso por la tradición escénica [Diez-Canedo 1923c: 8].

El debut de la nueva formación en el Español se produce el sábado 27 de octubre con *El zapatero y el rey*, de Zorrilla, una obra que conoce desde niño y que representó en el Español a finales de 1911. La competencia o la suma de dos de los talentos declamatorios del momento, provoca ciertos excesos de forma:

Quizá pueda pensarse que el latiguillo es un precipitado lógico de esas forzadas síntesis en los caracteres y en las situaciones; efectos así logrados parecen pedir el complemento de análogos efectos en punto a declamación. Más ello no quiere decir —ni mucho menos— que admitamos por buena la manera con que cumplieron su cometido el señor Muñoz, el señor Calvo y toda su cohorte. No usaron, sino que abusaron, de las licencias que hemos de reconocerles, atendida la falsedad del género. Hubo demasiado engolamiento en la voz, violentas transiciones, desaforados gritos, golpes sobre el pecho harto excesivos y descompasados giros de brazo, como radios de rueda que no obedece a regulador alguno [Fernández Almagro 1923c: 1].

El Tenorio llega a los pocos días en sus fechas tradicionales. Esta vez alternan el papel en el teatro Ricardo y Muñoz, aunque además se encuentran en Madrid con el *Don Juan* otros actores como Enrique Rambal en el teatro Fuencarral, Luis Echaide en el Price, o Martori en Eslava con Martínez Sierra.

El viernes 16 de noviembre se presenta *La Dolores*, de Feliú y Codina. Aprovechan para presentar a una nueva primera actriz en el elenco: María Herrero. Determinados amaneramientos de Ricardo comienzan a ser repetitivos, y vuelven a ser censurados por algunas de las voces de siempre como la de Díez Canedo; aunque el crítico no puede, sin embargo, dejar de reconocer el acierto del actor.

El señor Calvo cede con sobrada complacencia a la fluidez del verso en las obras del teatro clásico, al desenfreno habitual en las de nuestros poetas románticos. Más contenido aquí, acierta mejor con el tipo imaginado por el poeta. A veces, sin embargo, el exceso de ademán con el brazo derecho y la inmovilidad del izquierdo, la tendencia a cerrar los ojos mientras declama, deslucen la inteligente manera con que ha visto su personaje [Díez Canedo 1968: I, 80].

La temporada continúa su desarrollo y se suceden las reposiciones con títulos como *El gran galeoto*, *El condenado por desconfiado*, *La almoneda del diablo*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Juan José*.

El actor participa en diversos actos como el que se celebra el 14 de diciembre en el teatro de la Zarzuela, organizado por el Casino de Autores, o el que tiene lugar a beneficio del círculo reformista del distrito de la Inclusa, el 13 de diciembre, esta vez en el Español, y donde se representa *La Dolores*.

En 1924, el 3 de enero se estrena *El condenado por desconfiado*, arreglado por Antonio y Manuel Machado. Aunque se recibe con gusto la vuelta del drama de Tirso, y la crítica se centra en la obra literaria y en esta nueva adaptación, el espectáculo no gusta. Los intérpretes —tanto Muñoz como Calvo— reciben comentarios generales y opiniones desabridas: «El señor Calvo declama, y no más: vivificar un carácter, acoplar el gesto a la dicción, animar los varios momentos del recitado en función del proceso dramático, son objetivos que no parece perseguir» escribe Melchor Fernández Almagro en *La Época* [Fernández Almagro 1924: 2]

La temporada termina y el beneficio de Ricardo se celebra con *Don Álvaro* el 4 de enero. El de Muñoz, en el que se representa *El zapatero y el rey*, se produce el lunes 7 y se da entonces por terminada la relación entre ambos actores y en consecuencia, la compañía. La separación genera dos formaciones —Ricardo forma compañía junto a Amparo Martí y Miguel Muñoz junto a Carmencita Muñoz— que emprenderán sendas giras por el país. La de Ricardo da comienzo en Zaragoza el 10 de enero.

Tras la temporada en Zaragoza la compañía se traslada a la Ciudad Condal, al teatro Barcelona, donde tras una breve campaña tiene previsto embarcarse hacia Argentina. Su destino parece ser el teatro Cervantes de Buenos Aires, gestionado por el actor Fernando Díaz de Mendoza.

II.2.4.5. La aventura americana y el pleito con Benavente

Tras prorrogar una semana las representaciones en Barcelona, embarcan a primeros de marzo de 1924 en el buque Tommaso di Savoia rumbo a Argentina. En el barco coinciden con la compañía de Borrás, que hará temporada en el teatro Avenida de la capital Argentina.

Una importante incorporación al elenco de cara al futuro, es un galán joven de 19 años llamado Guillermo Marín (1905-1988) que será una de las figuras más importantes del teatro español a partir de la postguerra y futuro marido de su hija Pepita.

Marín cuenta que vio de niño a Ricardo en el Español —había ido con su madre— en *El castigo sin venganza* junto a Carmen Moragas y Fuentes. Aquel actor, que le pareció entonces sublime en su manera de recitar los versos, es el mismo que le contrata en aquel momento para una gira por América.

Para Marín va a resultar una aventura con sorpresa: la muerte repentina del primer actor durante la travesía le coloca en la tesitura de sustituirlo y comenzar, nada más desembarcar en Buenos Aires, a interpretar papeles importantes.

El viaje de ambas compañías genera cierta expectativa. En un artículo que Rivas Cherif publica por esas fechas, en la revista *España*, afirma que ha visto una fotografía de aficionado en la aparecen —sobre la cubierta del vapor— Enrique Borrás y Ricardo Calvo junto a Miguel de Unamuno, que viaja también en el barco aunque con destino a Las Palmas de Gran Canaria [Rivas Cherif 1924: 12].

El repertorio que Ricardo desgranará en su estancia Bonaerense se compone de comedias de la primera época de Benavente y obras de teatro clásico y romántico. Se trata de una muestra de su trabajo de los últimos cuatro años. Ofrece al público porteño justo aquello que sólo puede interpretar un intérprete de sus características y el éxito es rotundo, hasta el punto de que se habla de una ganancia de catorce mil dólares al final de la campaña.

Las cosas en España se complican. La situación del Español está resuelta, ya que Díaz de Mendoza y María guerrero consiguen la concesión del Español para dos años. Pero los tiempos burocráticos del Consistorio madrileño motivan que aparezca un conflicto relacionado con la concesión que en 1919 consiguieron por tres años Benavente y Ricardo. Se aprueba la incautación de la fianza de diez mil pesetas que depositaron ambos artistas al comenzar aquella primera temporada en el teatro.

Todo se complica: se reclama una enorme cantidad a Benavente, para quién aquello no tenía sentido ya que la separación legal, que ocurrió el 21 de octubre de 1921 mediante un acuerdo escrito —el escritor dejó constancia de que perdía veintisiete mil pesetas del dinero aportado al inicio—, rompía la sociedad y le debía eximir de cualquier acontecimiento posterior.

El pleito sigue su curso y deja constancia de las enormes pérdidas que generaron las últimas etapas de Ricardo en el Español, aunque la cantidad reclamada oficialmente se fundamenta en el impago de impuestos al Ayuntamiento. Ricardo se declara insolvente —desde Argentina— y el fisco embarga al dramaturgo madrileño. El interés de la prensa por el conflicto es grande, y Benavente trata de explicar el sinsentido de la situación en cada declaración o entrevista que concede.

Los planes de Ricardo continúan ligados al continente americano. Tras la exitosa campaña bonaerense decide viajar a México y comienza a sufrir un rosario de situaciones adversas que roza lo inverosímil.

El actor realiza una gran inversión para afrontar el traslado en los últimos meses de 1925, y una vez allí se encuentra que el público no acude a los teatros. La situación de inestabilidad que sufre la capital mexicana —es el comienzo de la guerra Cristera,

que aunque no tiene impacto directo en la capital, retrae al público de los teatros— provoca que el actor y empresario pierda en un tiempo muy breve todas las ganancias que en casi dos años acumuló en Argentina.

Ante la gravedad de la situación económica, Ricardo se encuentra en bancarrota y sin poder abandonar el país. Acepta entonces el ofrecimiento de un ilustre ciudadano mexicano y se integra en una secta masónica, adoptando el nombre simbólico de *Garcilaso*. Así lo relata en una carta fechada el once de octubre de 1942, que forma parte de la documentación del proceso al que se le somete tras la guerra (al que me referiré más adelante) y que se conserva en Archivo de la Memoria Histórica:

Mi compañía, por azares del negocio de teatro, se encontraba perdida en la capital, sin poder salir del país. Yo era el responsable de la suerte de treinta personas... Un masón de grado superior, el doctor Richard, me ofreció resolver la situación angustiosa a condición de iniciarme en la Masonería y me presentó una hoja impresa en la que se afirmaba que los masones respetaban creencias, familia, etc. acepté sin dar a este acto demasiada importancia y ante lo angustioso del momento, pues todo había que resolverlo en horas, ya que cuanto más se prolongara aquella grave situación, era más difícil y costoso resolverla. Sólo asistí al acto de iniciación. Debo declarar que lograron sacarme de México. Una vez fuera de aquellas tierras no volví a acordarme de que existieran masones.

Aquello aunque se relata durante el juicio al que le somete un tribunal franquista como un hecho transcurrido en 1925, tenemos noticia de que permaneció en México hasta bien entrado 1926, ya que aparece en una instantánea, en la puerta de su hotel en abril 1926, junto al matador de toros Chicuelo [Fig. 29]

Trata de remediar su situación, e invierte sus últimos recursos en trasladar a la compañía a La Habana unos meses después. Debuta en el teatro Payret, donde parece que la temporada funciona a las mil maravillas hasta que la ciudad cubana sufre una de las mayores catástrofes del siglo.

Un huracán, en octubre de 1926, asuela el país. El teatro Payret queda destrozado, sin cubiertas, y con todo su interior asolado incluyendo parte de las decoraciones y el vestuario propiedad de la compañía madrileña. Consiguen salvar parte de los pertrechos pero con grandes pérdidas.

Tras aquello, la situación en la isla es dramática. Ricardo y su compañía quedan desamparados, imposibilitados para salir de allí y a la espera de algún tipo de solución.

Se abre en España una suscripción popular para las víctimas de la catástrofe y Ricardo relata desde la isla su situación a la prensa nacional.

Tendrá que esperar hasta el mes de marzo de 1927, cuando el gobierno de Cuba le concede una indemnización de siete mil pesos por las pérdidas sufridas en el teatro. Aunque no es hasta día 22 de septiembre de 1927, cuando el actor regresa a Madrid, un año después del huracán .

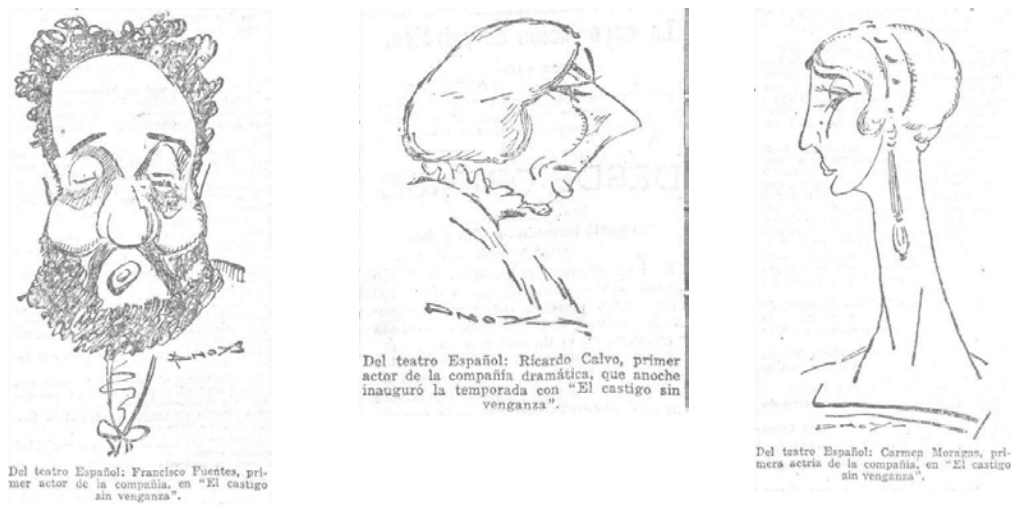
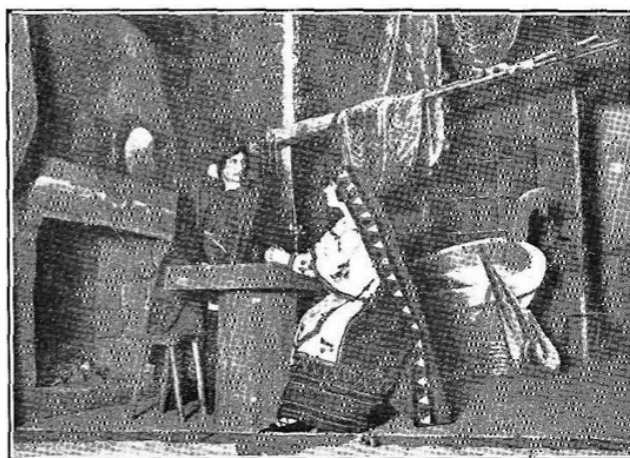


Fig. 25. Caricaturas de Fuentes, Calvo y Ruiz Moragas como personajes de *El castigo sin venganza*, en 1919



UNA ESCENA DE LA OBRA «EL CASTIGO SIN VENGANZA», REPRESENTADA EN EL TEATRO ESPAÑOL LA NOCHE DE LA INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA


Fig. 26. Escena de *El castigo sin venganza*, en 1919



Madrid: En el teatro Español. Carmen Ruiz Moragas y Ricardo Calvo, en una escena del drama de Mac-Kinlay, y Ortiz y Badosa «Los pescadores».

Fig. 27. Escena de *Los pescadores*, en 1922

LOS MEJORES ARTISTAS
LA IMPRESION MAS PERFECTA



“LA VOZ DE SU AMO”
Esta marca, universalmente conocida, representa la supremacía en discos y aparatos
Los grandes artistas españoles

SAGI-BARBA
JUAN ROSICH
JOSE PALET
FEDERICO CABALLE
JUAN MANEN
RICARDO CALVO
MERCEDES SEROS
CASIMIRO ORTAS
RAMONCITA ROVIRA
FRANCISCO SANZ
MARY ISAURA
LA GOYA
AMALIA DE ISAURA
RAMPER, ETC.

han concedido la exclusiva de su impresión en discos marca

“LA VOZ DE SU AMO”
Las mejores producciones de nuestro teatro lírico podrá oír las con toda perfección en los discos marca

“LA VOZ DE SU AMO”
Audición y venta:
Compañía del Gramófono, S. A. E.
Avenida Pi y Margall, núm. 1 Teléfono 60-78 M.
MADRID

Fig. 28. Publicidad de La voz de su amo



El aplaudido primer actor Ricardo Calvo, con el matador de toros “Chicuelo” y otros amigos, en el Hotel de La Paix, de la capital mejicana
Fot. Azteca

Fig. 29. En México, con Chicuelo, en 1926

II.2.5. La vuelta del actor de los clásicos, y Pemán

II.2.5.1. La vuelta de los clásicos a España

La vuelta a la actividad profesional se produce con una rapidez extraordinaria, ya que nada más desembarcar anuncia que cuenta con una compañía que debutará a principios de octubre en Barcelona, en el teatro Poliorama.

Desde el comienzo la temporada en la Ciudad Condal resulta un éxito completo. Ricardo cuenta con la primera actriz argentina Gloria Bayardo en un reparto en el que se encuentran actores conocidos como Guillermo Marín, y algunos de la familia —Rafael Calvo, Luis Calvo, y su hija Pepita Calvo Velázquez— así como otros nuevos como María Bermúdez, Teresa y Consuelo Guerrero de Luna, Encarnación Lara, Lola Larrea, Amalia Mauro, María Sánchez Aroca, Carmen Tirado, Antonio Estévez, Félix Fernández, Lucio Gori, Emilio Menéndez, Domingo Navarro, Lorenzo Ortiz y Rafael Torres Esquer.

El debut que estaba previsto el 7 de octubre con *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, se suspende por no haber llegado a tiempo los decorados y vestuario. Al día siguiente se realiza la presentación de la compañía con *De mala raza* de Echegaray; la Obra de Lope se ofrece al día siguiente en sesión de noche. A partir de ese día todo comienza a funcionar.

El día 12 de diciembre en la Sala Royal de Barcelona, se organiza un banquete en honor de Ricardo que recibe adhesiones de múltiples personalidades tanto artísticas como políticas. Se aúna la celebración de su vuelta como la de la magnífica temporada.

En esas mismas fechas Manuel Machado, envuelto en una nueva polémica sobre la creación de un teatro nacional, publica en *La Libertad*, una carta que refuerza sus argumentos. La ha recibido de Ricardo, y en ella, el actor relata cómo su repertorio clásico y romántico funciona en Barcelona:

Aquí la temporada va magnífica. A cada obra clásica o romántica que se anuncia se llena el teatro. Esto quiere decir que el género no está sólo en las mentes de los eruditos ni en los estantes de las bibliotecas, sino también en la entraña del público. Y es grave falta de actores y gobierno no defender esto que el público quiere. Se podrán discutir los gustos del público cuando quiere ver toros y sesiones de boxeo, pero es imperdonable no favorecerlos cuando la aspiración es tan legítima, tan noble y tan artística como enfrentarse en un teatro con Lope, Calderón y Zorrilla. Habría que luchar todavía un poco más por todo esto, y de un modo más práctico. Dime qué te parece [Machado 1927: 1].

Ciertamente el éxito de público es espectacular, y aunque su repertorio está basado, como siempre, en títulos clásicos y románticos —*Hamlet*, *El vergonzoso en palacio*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *Reinar después de morir*, *El zapatero y el rey* o *Don Juan Tenorio*— representa también algunos contemporáneos de regusto clásico como *Los amantes de Teruel*, *En Flandes se ha puesto el sol*, o *Los intereses creados*. En la temporada intercala obras más cercanas en el tiempo y ya estrenadas antes por él como *Amor que vence al amor*, *El gran Galeoto*, *La garra*, *¿Quién es su padre?* y *En el seno de la muerte*.

A pesar de que el 29 de noviembre termina su temporada en el Poliorama, por compromisos de la sala, decide prorrogar unas semanas más su trabajo en Barcelona y cambia de teatro. Al día siguiente debuta en el teatro Apolo con *La vida es sueño*, y en este teatro permanece hasta el 22 de diciembre. Ofrece el mismo repertorio que las semanas anteriores con la única variación de un título: *La Tizona*. A estas alturas la compañía se ha reforzado, tras la salida de la actriz Argentina Gloria Bayardo, con Adela Calderón y Pedro Guirau.

Unos días antes, el 16 de diciembre, su personalidad solidaria y vuelve a mostrarse generosa en el homenaje a uno de los veteranos actores catalanes Vicent Daroqui (1855-1929), que se produce en el teatro Olympia, y donde Ricardo lee unas poesías en su honor.

El 24 de diciembre una noticia sacude el mundo del teatro español. Muere la gran actriz María Guerrero y con ella toda una época de la escena. Como era costumbre, todas las compañías representan aquellos días con un brazalete negro.

Terminada la temporada en Barcelona, Ricardo comienza en enero de 1928 una larga gira que abarca poblaciones catalanas como Valls, y ciudades como Valladolid, Palma de Mallorca, Valencia, Castellón, Alicante, Teruel, Zaragoza, Teruel, Pontevedra, La Coruña, Ferrol, Bilbao y Gijón.

En las últimas ciudades, además de presentar los títulos de su repertorio habitual, estrena un título largamente esperado de sus queridos amigos los hermanos Machado: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*.

Llegado el mes de junio, Ricardo ya tiene cerrado su contrato con el teatro de la Princesa de Madrid para el comienzo de temporada. La decisión podríamos calificarla como de gran riesgo si consideramos que el teatro lleva años sin dar dinero, y que el

repertorio habitual que trabaja Ricardo —clásicos y románticos— no es el favorito de el público madrileño. Sin embargo, el actor se arriesga y cierra el compromiso.

Tras un año de intensa actividad decide tomarse un descanso y detiene su actividad hasta agosto. Comienza entonces los ensayos y sale con la compañía a principios de septiembre para hacer funciones en Salamanca y Segovia, donde se celebra un homenaje, el 18 de septiembre, a los Machado con motivo de la representación de su tragicomedia.

Al regresar a Madrid tras su pequeña gira de pretemporada, el 21 de septiembre fallece su hermano y compañero de elenco Rafael Calvo, tras una larga enfermedad.

No es la única noticia triste de aquellos días. Pocos antes de iniciar la temporada, el domingo 23 de septiembre un incendio arrasa el teatro Novedades de Madrid. Aquello impacta a toda la ciudad, ya que mueren centenares de personas. Ricardo se ve afectado pues pierde los decorados que había encargado a los pintores Merino y Guerra, cuyo taller situado en el último piso del teatro desaparece por completo en el siniestro. Casi de inmediato comienzan a organizarse actos a favor de las víctimas.

La noche del 29 de septiembre debuta en el teatro de la Princesa con *La vida es sueño*. La noche se convierte en un reencuentro de Ricardo con el público Madrileño, que llena la sala y le tributa una gran ovación que reconoce a Ricardo como al actor de los clásicos. Casi el único que defiende un repertorio nacional que con el que casi nadie se atreve por aquellos años.

Aquello sólo es el principio. La temporada madrileña en la Princesa se convierte en un éxito diario. Ricardo consigue una impresionante afluencia de público sin ningún estreno; sólo con reposiciones. El crítico de *ABC*, Cristóbal de Castro, reflexiona sobre el fenómeno y considera importante la evolución, ya que tres años atrás, en el Español el mismo Ricardo con el mismo repertorio no conseguía tales cifras.

Lo cierto es que Ricardo cuelga con frecuencia el cartel de «no hay billetes», cosa que no ocurre en aquel momento más que en noches de estreno y en días muy contados de éxitos memorables. La temporada acaba de una manera tajante con la repetida frase de que «los clásicos no dan dinero», y una de las causas que el autor del artículo considera como determinantes para esto es un cambio en el público.

Esta renovación del público, fascinado por las recaudaciones, se refleja ya en los periódicos, donde Ricardo está tan de moda como Celia Gámez [Castro 1928: 70].

Su popularidad crece. El 17 de noviembre es el protagonista de una entrevista en la sección «Dime lo que comes...» de *Heraldo de Madrid*, firmada por Gerardo Ribas, en la que declara que no aprecia mucho la comida, que prefiere comer aquello menos trabajoso y que no bebe vino ni licores, ni café. Afirma que aprecia la sencillez en la mesa y, eso sí, confiesa que siente predilección por los dulces. En cuanto al tabaco se declara fumador de cigarrillos y no de puros. La entrevista, como era costumbre en la sección, está ilustrada por una caricatura [Fig. 30].

Según presenta sus títulos habituales —los que ha representado en la gira— el éxito crece. *El Tenorio* debe prorrogarse más allá de sus fechas y *La vida es sueño* se convierte en un espectáculo de referencia. Ricardo invita en un gesto de generosidad y amor por la cultura a los alumnos de la facultad de Filosofía y letras a ver una función de la obra de Calderón.

Durante la temporada Ricardo participa en actos diversos: la función por los damnificados por el incendio del novedades junto a la Xirgu, Borrás y Morano, entre otros artistas; un homenaje a Benavente; o una función de *El alcalde de Zalamea* en la casa del pueblo en memoria de Pablo Iglesias.

Como hizo en el pasado, en sus temporadas en el Español, ofrece en su programación una comedia de magia para Pascuas. Esta vez escoge un título que conoce, *La cenicienta*, de Benavente y vuelve a obtener el éxito de entonces. Se celebra, durante los días que está en cartel la función, un festival benéfico en el que participa Federico García Sanchiz y Manolo Marín, que posan junto a Ricardo el día de la fiesta teatral [Fig. 31].

Se produce el anuncio entonces —en *Heraldo de Madrid*, el 10 de diciembre— de un acontecimiento familiar esperado: la boda de Guillermo Marín y Pepita Calvo, que se producirá en unos meses.

Comenzado el año continúa representando sus títulos clásicos. Añade *El castigo sin venganza* y *La luna de la Sierra* que permanecen en cartel hasta el final de la temporada. La última función se produce el 23 de enero, que aprovecha para celebrar un homenaje a María Guerrero en el aniversario de su muerte, y representa dos títulos ligados a la difunta actriz: *El vergonzoso en palacio* y el tercer acto de *Reinar después de morir*.

Cumple de nuevo con sus compromisos con la profesión, e interviene en la asamblea que se ocupa de la reforma del reglamento del Sindicato de Actores, en esta ocasión como presidente de la mesa.

La temporada ha sido un acontecimiento extraordinario y para celebrarlo, el 24 de enero se organiza un banquete en el Círculo de Bellas Artes en honor del actor [Fig. 32]. El veterano Emilio Thuillier toma la palabra y dedica a Ricardo unas palabras:

Cuando mueras tú, Ricardo, muere el teatro clásico. Los actores jóvenes no se atreven a decir el verso, porque saben que se les dirá que está mal dicho. Ricardo contestaba: Nada muere. Los versos son inmortales, y no se irán conmigo. Otros podrán decirlos como yo [*Heliófilo* 1929: 1].

II.2.5.2. Una cuestión de estado: Ricardo Calvo

Algo ha cambiado tras este último año. Las muestras de respeto por parte de sus compañeros de profesión no cesan. Pocos días después, en una carta enviada al periódico *La Libertad*, Francisco Fuentes ante lo que considera una ausencia imperdonable, reivindica la presencia de Ricardo y su compañía en la próxima exposición iberoamericana. El actor solicita también la Cruz de Alfonso XII para Ricardo por sus treinta años de profesión dedicada a los clásicos [Fuentes 1929: 4].

Ricardo en la intervención que realiza en el banquete mencionado, defiende una idea clara: la necesidad de proteger el teatro clásico. Sus palabras tienen reflejo en la prensa:

Ahora bien: entiendo que hay que proteger el verso, es decir, nuestro teatro clásico. Y esto en todos los países lo hace el Estado. Porque no basta que una sola compañía represente el teatro clásico; es necesaria una labor más amplia, que sólo la subvención del Estado puede hacer posible. (...) No soy enemigo del teatro de vanguardia. Todo intento me parece bien; pero por eso mismo soy partidario de que se represente a diario a nuestros clásicos, porque el arte nuevo no puede valorizarse sino relacionándolo con el arte clásico [Anónimo 1929: 3].

Insiste también en una entrevista de aquellos días, en su punto de vista. Aquí no sólo matiza la idea, sino que la relaciona con casos concretos del extranjero y da indicaciones sobre la manera de presentar y adaptar los textos.

Creo que sería muy fácil la existencia de un teatro conservador, al estilo de la Comedia francesa, en el que alternasen las obras clásicas y fundamentales con otras modernas de los autores contemporáneos o más inmediatos, indiscutibles. Pero siempre arreglando en

lo antiguo lo que no puede pedirse a los espectadores, al tipo medio de espectador, que lo acepte como se le pudiera exigir al erudito, al docto y al consagrado concretamente al ejercicio y estudio de las letras [Romero 1929: 6].

Es sólo el principio de un movimiento más amplio. Una comisión de autores, críticos teatrales y actores presidida por Francos Rodríguez es recibida por el jefe del gobierno. Reclama —en nombre del teatro clásico nacional— que se ayude a la labor que el actor realiza en pro del teatro español, y que se le otorgue la cátedra de declamación vacante en el conservatorio, además de la cesión anual de una temporada del teatro de la Princesa —hace poco adquirido por el Estado— para su compañía.

El propio Díez Canedo, en su resumen del año teatral, aun encontrando la compañía de Ricardo como «muy deficiente en su organización y muy escasa de medios» reconoce que ha visto acudir al teatro de la Princesa al público en cantidad y calidad. «La campaña de Calvo ha venido a hacer de la Princesa, en esta última etapa, algo parecido a lo que, con toda clase de medios, debiera tener constantemente Madrid. Él ha demostrado que no es imposible», afirma [Díez Canedo 1929b: 6].

Como es costumbre al finalizar la temporada madrileña, la compañía comienza la gira, que comprende ciudades como Albacete, Burgos, Zamora, Alcázar de San Juan, Albacete, San Sebastián, León, Zaragoza o Vitoria.

Durante el mes de septiembre de 1929, Ricardo realiza unas nuevas grabaciones para el sello Gramophone, que aparecen editadas en el siguiente catálogo de 1930. Se trata, además de varios poemas, de dos fragmentos de *La Tizona* junto a los actores Guillermo Marín y Lucio Gori; y dos nuevos registros de *La vida es sueño*; obra que graba por tercera vez.

Ricardo propone al Ayuntamiento de Madrid trabajar en el Español para cubrir el hueco que genera el retraso de la compañía de Fernando Díaz de Mendoza —concesionario del teatro— al regresar de América. Se le concede el permiso para trabajar en el teatro municipal, de manera condicionada, ya que no se conoce de manera exacta la fecha de vuelta de la compañía titular.

Se inaugura la temporada el 10 de octubre con *El alcalde de Zalamea*. Sin embargo la exigencia en el coliseo de Santa Ana es mucho más alta que en el de la Princesa para algunas voces. La crítica de Luis Araujo-Costa, llena de exigencias, en *La Época* pone en evidencia las carencias del elenco que rodea al protagonista y los descuidos de la puesta en escena ateniéndose a la época real del suceso: «¿Por qué

entonces el capitán Álvaro de Ataide y sus soldados usan chambergos que sólo se conocieron en España un siglo más tarde después de la venida a España del mariscal Schoemberg, que les da nombre? ¿Por qué gastan ropas, bigotes y barbas ya del siglo XVIII? ¿Por qué combinan todos estos atavíos de los tiempos de Felipe II y Felipe IV con espadas de lazo a la italiana, María Negrolí?» [Araujo-Costa 1929a: 4].

Otras voces sin embargo indican que no es posible comparar a una compañía que no disfruta del amparo institucional como la de Ricardo con otra que cuenta con todas las ventajas del concierto municipal; razón por la cual consideran meritoria y de gran servicio a lo público la temporada que va a realizar la compañía del actor madrileño.

Su prestigio ya es una garantía, como lo muestra que los discos impresionados por Ricardo siguen, años después, a la venta y son una referencia. No sólo siguen publicitándose, sino que son usados, además, en el ámbito educativo, como atestigua la siguiente cita:

Ayer tarde, para acostumbrar al bueno del inglés la audición de la prosodia castellana, pusimos en el gramófono un disco de una narración en verso. Resultó ser un trozo de la traducción española del *Cyrano de Bergerac*, recitado por Ricardo Calvo [Menéndez 1929: 7].

Participa, el 14 de noviembre en el acto que, en el teatro Centro, organiza el Montepío del Sindicato de Actores en honor de sus pensionados; un acto para recaudar dinero para aquellos compañeros que no tienen recursos con los que valerse. Comparte, en esta ocasión, escenario con Pepita Díaz de Artigas, Lola Membrives, Enrique Chicote o Loreto Prado, entre otros.

La temporada avanza —la compañía de los Díaz de Mendoza no regresa— y Ricardo continúa dando sus obras clásicas y románticas junto a títulos contemporáneos como *La Tizona*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Cyrano de Bergerac* o *Julianillo Valcarcel*, que se representa en el marco de un homenaje a los Machado [Fig. 33]. Los resultados, de nuevo, le confirman como la referencia cuando se habla de la necesidad de representar y valorar nuestros clásicos y el teatro en verso en general.

Este año, fiel a su compromiso ideológico, participa en el homenaje a Pablo Iglesias con el segundo acto de *El castigo sin venganza* el 8 de diciembre, esta vez en el teatro Alkázar de Madrid.

Sus declaraciones en las numerosas entrevistas —homenajes en suma— de aquella época reincidenten en la idea de un teatro que cultiva al espectador, que refina el espíritu, y en la necesidad de un teatro nacional «Si el estado o el municipio protege el museo, ¿por qué excepcionar el teatro, manantial de belleza?» afirma en *La Libertad*. También da claves para entender la crisis del sector que no reacciona, en un país cuyos precios se han triplicado tras la guerra mundial sin alterar las taquillas : «En el teatro trabajamos a los precios que trabajaban mi padre y Antonio Vico hace cuarenta años; mejor dicho, más barato todavía, porque entonces no había impuestos» [Pérez 1929: 4].

Celebra su beneficio con Hamlet el 2 de enero 1930 y la temporada en el Español termina el 8 de enero. La compañía sale de gira hacia Puertollano, Mérida y Badajoz y representa *El alcalde de Zalamea*, en Zalamea de la Serena, donde el actor participa en el homenaje que se tributa a la figura de Pedro Crespo. Aquello se recuerda durante años como un acontecimiento de gran trascendencia cultural y social.

En Zalamea —yo lo vi con mis propios ojos—, en pleno mes de enero y entre días laborables, se hizo por tres veces *El alcalde de Zalamea*, una *Reinar después de morir*, otra *La vida es sueño* y otra *El zapatero y el rey*. Había funciones tarde y noche, se pagaban las sillas a cinco pesetas, y una hora antes de la función ya estaban agotadas las mil sillas, que era la única localidad disponible. Marchó de allí Ricardo Calvo; pero su obra quedó de tal manera, que hoy todavía, viejos y muchachos, recitan de corrido los más salientes pasajes de *El alcalde de Zalamea*, obra que quedó de texto como práctica de moral en el simpático pueblecito extremeño [Villa 1932: 3].

La siguiente plaza es en Portugal: en el Teatro Gimnasio de Lisboa, donde debuta el 31 enero con *La vida es sueño*. Después representa *El alcalde de Zalamea*, *Hamlet* y *Reinar después de morir* obra esta última de gran interés para los portugueses por la figura de Inés de Castro. El presidente de la república portuguesa le premia con la insignia de la Orden de Santiago de la Espada, que premia los méritos literarios, artísticos y científicos de los portugueses y extranjeros.

La gira continúa por ciudades como Valencia de Alcántara, Valladolid y Palma de Mallorca hasta recalar en la Ciudad Condal, donde debuta el 6 de marzo para trabajar un mes en el teatro Barcelona. La temporada como ocurrió en Madrid obtiene un gran éxito de público.

Tras su beneficio el día 7 de abril, se produce una alianza cargada de futuro para el comediante. Ricardo organiza en el teatro una serie de cinco funciones en las que actuará junto a Enrique Borrás, en tres obras: *El gran Galeoto*, *La cena de las burlas* y *Buena gente*. Al finalizar cada función Borrás lee poesías en catalán y el actor madrileño en castellano. De esta unión puntual nacerán futuros proyectos de los que hablaremos más adelante.

De nuevo vuelve a la carretera y tras Lérida, Mataró y Villafranca del Penedés, regresa a Madrid, donde permanecerá unos meses.

En la capital se involucra en diferentes actos. En julio, participa en el beneficio de Celia Gámez, en el teatro Eslava lee poemas. Y en agosto junto a Ramper, La Yankee, Amalia Molina y otros, recita en una función en honor de la artista Olimpia d'Avigny, que se celebra en el teatro Chueca.

Vuelve a su actividad en septiembre y comienza con su compañía en Albacete, donde estrena un texto que ya fue un éxito hace años: *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado, donde interpreta el personaje de Heredia. La gira continúa por Valladolid, Alicante, Sevilla, Córdoba, Lucena, Granada —donde celebran un homenaje en el teatro Cervantes a Ricardo—, Málaga y Melilla, donde acaba a principios de enero de 1931.

Participa como recitador durante los meses siguientes en Madrid en diversos actos como el del sábado 21 de marzo, en la actuación que Raquel Meller organiza en el teatro Infanta Beatriz a beneficio de los montepíos de autores, actores y periodistas; o en el teatro de la Zarzuela la función organizada por *Heraldo de Madrid* para recaudar fondos para erigir un monumento en memoria de los héroes de Jaca: Galán y García Hernández [Fig. 34].

Colabora con la *Unión de Radioyentes*, y recita al Crispín de *Los intereses creados* en una emisión radiofónica que cuenta con un amplio reparto [Fig. 35]. Sus apariciones radiofónicas serán frecuentes a partir de este momento, la mayor parte de las veces como recitante de textos y poemas clásicos en diferentes programas.

El sábado 13 de junio representa *La vida es sueño* en la plaza de la Armería dentro de los festejos que organiza el Ayuntamiento de Madrid por el advenimiento de la República [Fig. 36 y 37]. En los actos participan también otras compañías como la de Margarita Xirgu, que interpreta *Electra*, de Sófocles, o la de Enrique Borrás, que interpretará *El alcalde de Zalamea*. Más tarde, el 23 volverá a representar en los festejos; esta vez *Julianillo Valcarcel* en la plaza de la Armería de Madrid.

Por estas fechas Margarita Xirgu, Ricardo y Enrique Borrás han presentado un proyecto de compañía común para obtener la concesión del Español que, finalmente, han retirado tras considerar insuficiente la aportación del Consistorio y solicitar una subvención o una exención de impuestos que les son denegadas. El proyecto queda como posibilidad para el futuro y cada uno continúa por su lado.

Ricardo que se encuentra en Madrid durante el verano, participa en distintos actos del Sindicato de Actores y verbenas benéficas populares mientras prepara una pequeña gira para el mes de septiembre. Durante uno de los viajes ocurre un incidente que refleja la prensa: el 26 de octubre, el autobús que transporta a los integrantes de la compañía de Madrid a Quintanar de la Orden, sufre un accidente. El suceso no tiene gran importancia, ya que no hay que lamentar más que algunos heridos leves.

II.2.5.3. Los teatros populares

La cuestión del español se demora. Ricardo, deja de pretender el teatro para no perjudicar a la Xirgu, que realizó la temporada del año anterior. Sin embargo tras la demora municipal, el teatro se adjudica a Borrás, con la consecuente reacción airada de Rivas Cherif, asesor literario de la actriz catalana. El propio Cipriano, en diferentes manifestaciones a la prensa, califica a Ricardo de persona de gran caballerosidad por su gesto.

Algo ha cambiado en Madrid en estos últimos años. Los teatros principales de Madrid han perdido la normal afluencia de su público habitual, y parece que otros escenarios sí que consiguen atraer a otro tipo de público. Ricardo, como hizo Morano con éxito temporadas atrás, apuesta por ese público diferente: decide hacer temporada en un teatro de los considerados populares: el teatro Fuencarral.

Allí debuta el 8 de octubre y representa *Reinar después de morir*, y continúa con el resto de los títulos habituales de su repertorio: *Los intereses creados*, *Los amantes de Teruel*, *Hamlet*, *El gran Galeoto*, *Don Juan Tenorio*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *En el seno de la muerte*, *Cyrano de Bergerac*, *El zapatero y el rey*, *El castigo sin venganza* y *De mala raza*.

En la programación incluye también dos de los títulos que ha incorporado hace poco: *El genio alegre*, de los hermanos Álvarez Quintero y *La Lola se va a los puertos*; además de *La Cenicienta* para las fechas navideñas.

Es en aquel año cuando se incorpora a la compañía un joven actor recomendado por los Machado: Alejandro Ulloa, quien afirmará años después que lo que encendió su

vocación fue haber visto en su niñez, junto a sus padres, a Ricardo en el Español en *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Ulloa estará considerado junto a Guillermo Marín el heredero de Calvo en cuestiones de recitado.

Ricardo participa como siempre en actos de todo tipo: la función a favor del Montepío de actores, el homenaje a Benavente en el teatro Calderón el 27 de noviembre o el banquete a Emilio Thuillier, como comensal en la mesa presidencial junto a Borrás y Manuel Machado.

La temporada en el Fuencarral [Fig. 38] resulta tan fructífera como las anteriores para la compañía, y se prolonga hasta el 6 de enero de 1932, fecha en la que es sustituida por la compañía lírica de Vicente Patuel. Unos días antes de terminar, Ricardo recibe un homenaje organizado por los espectadores «como prenda de gratitud por la gran campaña de divulgación de nuestro mejor teatro entre las clases populares»

Su contacto con la masonería se renueva ese año, y así tras el primer contacto en México se incorpora a la logia Iberia, situada en la calle Floridablanca de Madrid con el grado de aprendiz. Lo hace, según el mismo relata en la carta que manda al tribunal en su defensa, a través de dos amigos: Mariano Benlliure Tuero (1889-1951), hijo del famoso escultor), y Pedro Vélez y González Blanco:

Asistí a varias sesiones que en total no llegarían a una docena, no ocupé nunca ningún cargo, nunca tomé la palabra, fui un simple oyente. En los últimos días rápidamente ascendí dos grados; puedo asegurar que no hice ningún mérito para ello, y que simplemente se debió a que juzgaban incompatible mi modesto grado de aprendiz con mi personalidad artística en el teatro. Después de este ascenso no volví a aparecer por la Logia. No asistí a una sola sesión con el grado de maestro [Carta al tribunal especial 11 de octubre de 1942].

Y parece su promoción fue incluso registrada en los archivos de la organización, ya que en un documento que se conserva en el Archivo de la Memoria Histórica aparece un documento en el que se puede leer que «en el boletín secreto de la Gran Logia Española —que había sido fundada en 1920—, página 16 del mes de junio del año 1934, es exaltado al grado segundo», lo cual será usado en su contra por el tribunal que lo juzgará años después.

Pero en estos años Ricardo aumenta su prestigio. No sólo ha conseguido hacerse con un repertorio propio —a base de obras clásicas y románticas— o ha logrado

distinguirse como el único actor capaz de interpretar a los clásicos; ha sostenido una labor de divulgación que no ha tenido parangón. Ahora trabaja para clases más humildes y su labor tiene el doble de significado. Muchas son las voces que sostienen que la tarea de rescatar para la escena es necesaria:

¿Cómo no pensar con melancolía en la llegada de un tiempo en el que nadie sepa blandir el ágil y refulgente acero del drama a la española?... El fenómeno es complejo: privan otros gustos, se imponen otros cánones; el teatro deriva hacia estilos distintos. Pero el hecho es cierto, La poesía dramática, cargada de prestigio no igualado, decae. Y apenas sí otra mano que la ardiente y diestra de Ricardo Calvo la alivia en su decadencia. Y no es que pierdan virtudes los viejos textos. El *Don Álvaro* del gran cordobés conserva gallardía y brío. Pero es menester crear un público, fabricar un gusto... Los teatros populares, de barrio, pueden hacer mucho a este respecto. El Fuencarral, ocupado por Ricardo Calvo, marca toda una orientación [MFA 1931: 3].

Durante esos días participa en una función en el teatro Alkázar que la cantante de tangos Azucena Maizani ofrece a artistas y periodistas madrileños. En ella Ricardo improvisa un discurso en honor de la artista y se ve obligado —a petición del público— a recitar varios poemas.

Su prestigio como recitador se ha incrementado, al tiempo que algunos de sus vicios comienzan a ser un lastre para su faceta de actor dramático. Cipriano de Rivas Cherif comentará, años después, lo que ya era una propia técnica del actor:

Ricardo Calvo, excelente recitador, solía como fin de fiesta, después del drama, regalar al público con algunas poesías —siempre le he oído las mismas— para cuya memoria no había menester apunte. Se presentaba, no obstante, elegantemente, con un librito en la mano. Con lo cual, entre otras cosas, evitaba el ademán, que en su defectuosa actuación dramática, degeneró pronto en vicioso braceo, sobre todo del brazo derecho, con que esforzaba el verso, como aspa de molino [Rivas Cherif 1991: 139].

La compañía sale de gira a los pocos días. Comienza en Valladolid donde recibe un homenaje organizado por el elemento joven del Círculo mercantil de esa ciudad. Después la gira continúa hasta que Ricardo decide interrumpirla ante una nueva oportunidad de volver a Madrid.

Se trata de otro de los llamados teatros «populares» que como he señalado, disfrutaban un auge por aquellos años: el teatro de La Latina. La temporada se anuncia como un periodo limitado a veinte días, en los que ofrece una programación cerrada. Representará su repertorio, a razón de un título por día excepto el último. Para ese día el público podrá elegir por votación un título de los no anunciados, el cual se presentará el día 25. Al final el elegido es *La Lola se va a los puertos*, por 1020 votos.

Terminada la mini temporada permanece en Madrid, y participa el 7 de julio en el teatro Español en un festival artístico organizado por la Federación Española de Espectáculos públicos con motivo de su primer congreso. Representa el prólogo y el primer acto de *Los intereses creados* [Fig. 39].

Adela Calderón su primera actriz tras el final de la gira anuncia que deja por un tiempo la compañía, mientras Ricardo prepara un proyecto para presentarse como candidato a la concesión del coliseo municipal, que se decide a finales de agosto.

Los tiempos transforman el panorama teatral madrileño. Además de la continuada crisis, y de la aparición de los teatros populares, la preponderancia de la mujer en el teatro es un factor nuevo. Resulta evidente que existe una máxima atención de los medios hacia las actrices, junto a la evidente dedicación de los autores a escribir y adaptar papeles femeninos. También han proliferado las compañías regentadas por mujeres y en varios medios se pregunta a los primeros actores del momento sobre el asunto. Ricardo en uno de ellos opina que los papeles más importantes a lo largo de la historia se han escrito para hombres. Cierta resentimiento ante la situación se deja traslucir en sus palabras:

Probablemente, la preponderancia de la mujer en el teatro depende de la frivolidad del momento. Si las actrices lo hicieran mejor que los actores, no habría nada que hablar; pero nuestras actrices —con rarísimas excepciones— no se dedican al arte grande, no salen de hacer ingenuas y de hacer monadas... Las pocas que pretenden hacer algo más elevado, en una palabra, las mejores, son las que menos público tienen y las que menos ruido meten [Anónimo 1932: 13].

Abierto el concurso por parte del municipio, Ricardo se presenta al teatro Español. Forma compañía con la primera actriz Ana Adamuz, y con Alberto Romea, Pepita Calvo Velázquez y Guillermo Marín, entre otros. Rivaliza con otros tres proyectos: Margarita Xirgu se propone junto a Borrás y Rivas Cherif; Morano con la

Paláu y Amparo Fernández Villegas; y la propuesta más modesta es la de Francisco Torres.

Tras el proceso ordinario se adjudica a la Xirgu por tres años el coliseo, aunque queda en discusión si se podrá incluir en la programación a Ricardo en algún momento, asunto que queda sin definir y que al final no se materializará.

Tras la decepción Ricardo reacciona y comienza a formar su próxima compañía. Participa en el mes de septiembre en un almuerzo en honor del maestro Ricardo Villa por su labor al frente de la banda municipal.

Su nueva compañía —a la que vuelve Adela Calderón y en la que se encuentra también Guillermo Marín— comienza la gira por Guadalajara y más tarde Alicante, Castellón, Alcira, Benavente y Tortosa.

II.2.5.4. El esperado apoyo estatal

Su prestigio está toma una trascendencia que genera iniciativas curiosas. En Madrid se crea una agrupación de aficionados al teatro que se denomina «Ricardo Calvo», de la que el actor es presidente de honor y que dirige Luis de la Torre. Dicha sociedad de teatro aficionado representa ocasionalmente en el teatro Chueca o en el Beatriz en aquellos años, pero será una formación muy activa durante años.

El 25 de marzo de 1933 se publica en varios medios una instancia que un grupo de intelectuales, artistas y escritores dirigen al ministro de instrucción pública, Fernando de los Ríos. En ella se ruega que —por sus méritos y su labor en la difusión de los clásicos nacionales— se subvencione la empresa de Ricardo Calvo y obtenga una protección oficial que se traduzca en dinero y honores. La firman, entre otros, gentes como Benavente, Valle-Inclán, Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Manuel Machado, Gregorio Marañón, Manuel Linares Rivas, Alejandro Lerroux, Joaquín Aznar, los hermanos Álvarez Quintero, Armando Palacio Valdés o Alfredo Marqueríe [VV.AA. (1932): 3].

Juan Pérez Zúñiga (1860-1938) desde su sección Madrid cómico escribe una adhesión a la propuesta con un final en verso, con un estilo muy propio del humorista.

Por ignorar dónde se reunían firmas para la propuesta a favor de mi admirado amigo el gran Ricardo Calvo, no figura mi modesto garabato entre los de otros firmantes del documento. Pero como desde este rincón puedo sumarme a ellos, así lo hago con sumo gusto y me retiro por el foro. Merecerá de aplausos una salva/ quien la justicia en esto

deje a salvo;/ porque si a la ocasión la pintan calva,/ hoy al buen declamar le pintan calvo [Pérez Zúñiga 1932: 6].

La compañía continúa de gira, esta vez por Palma de Mallorca y después por Cataluña, donde se suceden los actos hacia su persona. En Villafranca del Penedés el Casino de la Unión Comercial organiza un homenaje en su honor. Es allí donde le sorprende la noticia de la muerte de Francisco Morano a finales de marzo. Ricardo pronuncia en el entreacto un elogio fúnebre del colega fallecido, y todos los actores de su compañía representan aquella noche con un brazalete negro en señal de duelo. Días después en Tarragona se organiza una función de gala, también como homenaje a Ricardo. Después Cartagena.

Las gestiones dan su fruto y en el mes de mayo de 1933 se concede a Ricardo una subvención de quince mil pesetas para que organice en el teatro María Guerrero un ciclo de representaciones del teatro clásico y romántico español «a fin de lograr la misión educadora apetecida». El ministerio entre las condiciones incluye que el estado dispondrá tres días a la semana del tercio del teatro para ofrecerlo «a los elementos populares modestos».

Son tiempos en los que la necesidad de difundir la cultura, para el nuevo gobierno, es urgente. En la misma línea se ayuda al teatro Español para representar en Mérida, Barcelona y Sagunto la *Medea* de Séneca con traducción de Unamuno. También recibe una ayuda la Federación Española de Espectáculos Públicos para financiar a la Compañía experimental, que se ocupa del teatro social, clásico y para niños.

De vuelta en Madrid participa en varios actos: los primeros días de junio en el banquete homenaje al periodista Antonio Rodríguez de León, nombrado presidente de Artistas y Escritores Reunidos; más tarde en el beneficio de Faustino Bretaña, director y primer actor de la compañía de Celia Gámez, en el teatro Pavón [Fig. 40]; y también en la función-homenaje que le organiza la agrupación de aficionados que lleva su nombre en el teatro de la Comedia.

II.2.5.5. *El divino impaciente*

Durante el mes de agosto comienza a prepararse el que será uno de los acontecimientos teatrales del momento: el estreno de *El divino impaciente* de José María Pemán (1897-1981). El conocido escritor católico y conservador trata de formar

una compañía específica a medida del drama, un elenco formado para la ocasión. Aquello es algo inusual y su primea gestión será ofrecer a Ricardo el papel de San Ignacio de Loyola [Fig.41].

Tras una dudas iniciales, motivadas por el sesgo ideológico del autor — completamente distinto al del actor— y por la circunstancia de apostar por un título único, Ricardo acepta y se incorpora a la compañía. Del elenco forman parte el primer actor Alfonso Muñoz, Rosario Iglesias como primera actriz, Josefina Santaularia, Guillermo Marín, Francisco López Silva, Pedro Cabré y la primera actriz de moda: Társila Criado (1898.1985), entre otros [Fig.42].

Una vez en el proyecto Ricardo asume también de la dirección del espectáculo, que se estrena el 27 de septiembre de 1933 en el teatro Beatriz. La producción se cuida desde sus inicios, y así se encarga la escenografía a Sigfrido Burmann (1891-1980) y el vestuario a Hortensia Gelabert, conocida actriz y esposa del actor Emilio Thuillier.

Contra todo pronóstico la producción es un éxito que permanece en cartel meses. Ricardo, que aporta su prestigio, resulta de manera unánime alabado y se le considera como parte indispensable del éxito.

Ricardo Calvo al incorporar a su persona y a su acento el espíritu extraordinario de Íñigo de Loyola, realizó anoche quizá la labor más completa y acabada de toda su actuación artística. Sobrio en la apostura, firme en la voz, noble en las actitudes, sencillo en el ademán, ponderado en el tono, el alma del santo guipuzcoano alcanzó en él magnífico intérprete [Araujo-Costa 1933: 1].

El espectáculo se representa durante más de doscientas funciones, y ofrece su última representación en Madrid el 6 de enero de 1934. Después comenzará una gira que comprenderá, entre otras ciudades Zaragoza, Cádiz, Gijón y Ferrol. La obra se presentará también en el teatro Romea de Barcelona del 23 de marzo al 22 de abril, y realiza una pequeña gira posterior que obtiene en todas partes el mismo éxito que en la capital.

Volver a Madrid es algo obligado y aunque Ricardo solicita el teatro Español — que se encuentra vacante por esas fechas— para realizar una campaña de primavera, el Consistorio rechaza la petición. El motivo más seguro de la negativa, aunque no se expresase públicamente, debió ser que el título que se iba a representar casi de manera

exclusiva era *El divino impaciente*, de un autor en las antípodas políticas de los concejales responsables.

Al final la compañía llega a un acuerdo con el teatro Astoria, donde se vuelve a representar la obra de manera única del 16 de mayo hasta el 12 de junio, y donde repite los llenos de su temporada anterior.

Durante aquellos meses Ricardo toma partido también en varios actos como el Festival benéfico en el Price, el Festival de la asociación de escritores y artistas en el teatro de la Zarzuela, o el Festival de los ases en el Calderón. Pero es a principios de junio cuando Ricardo recibe otra noticia triste: muere Francisco Fuentes, uno de los actores de referencia del país, compañero y amigo suyo.

La compañía se refuerza —con algunas incorporaciones como Pepita Calvo Velázquez— y comienza a ensayar otro drama de Pemán: *Cuando las cortes de Cádiz*. Esta vez los decorados son de Manuel Fontanals (1893-1972) y en el vestuario se vuelve a contar con Hortensia Gelabert.

Ricardo tras participar en el homenaje a Lerroux, parte a Cádiz para estrenar el nuevo título el 21 de septiembre, que se presenta en Madrid el 27 de septiembre de nuevo, como en *El divino impaciente* en el teatro Victoria.

La obra constituye un éxito sobre todo para Társila Criado. El papel que interpreta Ricardo, el Filósofo Rancio, resulta antipático desde el punto de vista formal e ideológico, lo cual le granjea —por parte de la prensa de izquierdas— algunos comentarios adversos que incluso dudan de su posición ideológica, casi a modo de reproche.

Ricardo Calvo nos produjo una melancolía indescifrable. Hacía el tipo del filósofo rancio. Línea completa entre el hombre, el actor y el personaje. Su breve intervención hasta llegar al epílogo apenas daba la impresión de su presencia en escena. Pero llega el epílogo y entonces el Sr. Calvo se transforma incluso físicamente. ¡Con qué energía lanza los latiguillos contra la libertad y la democracia! Latiguillos francos, íntegros, de los que le dieron fama. Y, sin embargo, Ricardo Calvo es un excelentísimo actor. Pero se ha identificado demasiado con el espíritu del Filósofo Rancio. Después de todo esta es una condición de buen actor. Novelli, Zacconi y Petronili se adaptaban siempre a los distintos personajes. Y si el Sr. Calvo siente tanto el Filósofo Rancio, acertó plenamente a expresar sus sentimientos [Haro 1934: 4].

La temporada en Madrid vuelve a cosechar un éxito parecido a la del año anterior, aunque en esta se representan ambas obras de Pemán y *El mundo rojo* [Fig. 43] de Manuel de Góngora (1889-1953). Una tercera obra del autor conservador se prepara durante las funciones y se estrena el 15 de diciembre: *Cisneros*.

La compañía llega a un grado de especialización y asume las llamadas «nuevas maneras» con decisiones importantes como la limitación del repertorio o la eliminación definitiva del apuntador. La caracterización del actor como Cisneros, aparece en numerosas publicaciones [Fig. 44 y 45]. La crítica alaba su trabajo de forma unánime:

Su actuación es en todo instante equilibrio y justeza; su verbo gana en los recitados la calidad y los matices que la situación del alma y el pasaje requieren; la brusquedad y la ternura se combinan en su trabajo interpretativo como la verdad histórica y el arte teatral exigen. El triunfo del poeta y dramaturgo se acompaña con el suceso bien conseguido del recitador y maestro de la escena [Araujo-Costa 1934: 3].

La figura del actor Guillermo Marín se consolida poco a poco como pupilo y continuador de Calvo, el cual a sus 64 años ha dejado de hacer galanes hace tiempo. Las posibilidades del joven intérprete comienzan a ser reconocidas con más espacio en las críticas, como la de Díez Canedo:

Para darle vida en escena pone en juego Ricardo Calvo lo mejor de su arte. No le exige, y así vale más, desplante ni latiguillo. Su Cisneros es suave y firme, y lo justo de la dicción suple el desacuerdo de la figura con la imagen aguileña presente a toda memoria española. Guillermo Marín, en sus mejores escenas, aparece como el actor joven mejor preparado para mantener la tradición del teatro en verso; el magisterio de Calvo le ha sido muy provechoso [Díez Canedo 1968: III, 92-93].

Por aquellas fechas es nombrado socio de honor del Círculo de Bellas Artes y participa en diversos actos como el Homenaje a la fuerza pública en el teatro Fuencarral, o el almuerzo de los integrantes del Comité Nacional de Unión Republicana de Madrid.

La conocida pasión de Ricardo por el fútbol es reconocida a través de un homenaje al veterano actor por parte de un grupo de conocidos jugadores del Real Madrid y del Atlético de Madrid, en unión de periodistas, actores y otras personalidades

del mundo del deporte. Se celebra en el restaurante Baviera de Madrid y la comida se transforma en una amena tertulia deportiva.

La profesión ofrece otro banquete-homenaje al actor, como era costumbre tras una temporada tan reconocida como la que Ricardo termina en el Victoria el 15 de enero de 1935. En el banquete, tras los discursos de los literatos, se requiere una intervención del homenajeado, a lo que responde —según las crónicas— Ricardo: «¡Esto no vale! ¿Hablar yo después de tan brillantes y magníficos oradores? No. Que Marquina y Pemán y Salazar Alonso representen primero *La vida es sueño*... y después hablaremos. Vamos, hablaré yo » [Anónimo 1935a: 14].

Unos días antes, el dos de enero vuelve a los micrófonos de *Unión Radio* a una sección que se denomina «Los grandes comediantes ante el micrófono», donde recita fragmentos de obras y poemas.

En unas declaraciones a *Heraldo de Madrid* en las que se pregunta a varios personajes por cómo les ha tratado el año que se acaba, Ricardo afirma que se ha portado «maravillosamente con él». Los éxitos que ha cosechado con las obras de Pemán se suman a su fortuna con la lotería —le tocaron siete mil pesetas—, aunque se lamenta de la tendencia de los productores cinematográficos a filmar obras teatrales, ya que, de continuar esa tendencia «continuaremos perjudicados seriamente». Su última frase es contundente: «¿Mis proyectos? Estar siempre pendiente del teatro Español»

Terminada la estancia en Madrid la compañía debuta en el teatro Romea de Barcelona, donde permanecerá del 14 de marzo hasta el 9 de abril. La temporada en la Ciudad Condal no da los resultados de anteriores ocasiones y la compañía se disuelve. La fórmula que tan extraordinarios resultados dio la pasada campaña con *El divino impaciente* no ha dado esta vez los mismos frutos y la empresa no aguanta. El comentario general es que toda una temporada con un único autor no parece algo que pueda realizarse demasiadas veces.

Ricardo vuelve a Madrid donde se dedica a participar en varios actos del tricentenario de Lope de Vega, en un homenaje a Lope, y en la Recepción del novelista argentino Enrique Larreta (1875-1961), del que estrenará una obra tiempo después.

II.2.5.6. El teatro Español: junto a Borrás

Se constituye el patronato del teatro Español, integrado por gentes como Benavente, Emilio Cotarelo, Joaquín Álvarez Quintero, , Eduardo Marquina, Manuel

Machado, Emilio Thuillier, Enrique Borrás o el propio Ricardo. Dicha comisión está encargada de discutir y establecer el nuevo régimen del coliseo.

Manuel Machado, Luis Aráujo Costa y Ricardo, nombrados por el patronato como comisión, elaboran una ponencia que pretende sentar las bases sobre el futuro el funcionamiento del coliseo municipal. El documento propone pautas sobre la duración de la temporada y el contenido de las producciones, además de establecer una única temporada de principio a fin, definir la estructura de la compañía y su coste, y establecer la organización directiva [Anónimo 1935b: 2].

El propósito de la comisión, como se explica en el citado documento, es que no se contemple el teatro Español como un contenedor de explotación más, o como un negocio. Se trata de cambiar el punto de vista «no mirando el teatro Español como una fuente de ingresos, sino como un servicio, el más eminente, oportuno y deseado que puede prestarse a la cultura nacional».

Convocado el concurso comienza el habitual baile de nombres. La Xirgu que acaba de dejar el teatro, y la asociación de Ricardo Calvo con Enrique Borrás dan mucho que hablar. El ambiente en el país está crispado en todos los ámbitos, y Ricardo no tarda en contestar a algunos comentarios maliciosos en una entrevista que parece el prólogo a lo que está por venir en España:

Imagínese. Alrededor del Patronato se han echado a volar alegremente tantas fantasías —casi todas ellas sin el menor fundamento— que estamos deseando salir ya del periodo teórico. Entre las cosas que se han dicho de nosotros figura esa amable invención de que somos un grupo de monárquicos. ¿Monárquico Pedro de Répide? ¿Monárquico yo, que fui republicano toda la vida? Pero esto es lo de menos. Son ya demasiados ismos políticos. Derechas, izquierdas... ¿Cuándo va a acabar esta batalla? Todo es áspero y duro —por culpa de la política— en la vida española de hoy. Media España se pelea con la otra mitad. ¿Por qué? En este combate del Español, por ejemplo, ¿qué razón hay para estar constantemente con las espadas en alto? [Anónimo 1935c: 4].

A finales de septiembre el Ayuntamiento acuerda por unanimidad la adjudicación directa, sin concurso, a la compañía de Borrás y Calvo para la temporada 1935-1936 —algo muy discutido—, no sin antes presentar estos la dimisión de la comisión del patronato para poder acceder al concurso. Las cláusulas a las que tienen

que ajustar su plan artístico son estrictas, tal y como se definieron en la comisión [Anónimo 1935d: 4].

La situación de la profesión en España, con la inseguridad característica del oficio unida a la compleja situación que atraviesa el país y las perspectivas artísticas del proyecto que van a desarrollar los célebres actores, provoca para ambos situaciones comprometidas con sus compañeros:

En efecto, el paso de Ricardo Calvo frente a los cafés donde se reúnen los cómicos en paro forzoso es ahora algo emocionante. Haría falta Homero para cantarlo. Ir desde el banco de Bilbao a la esquina de Cedaceros le costó ayer a D. Ricardo tres horas duras y amargas. Dramáticos recordatorios —formulados con la voz balbuceante— le alfombraban el camino: «Acuérdese usted de mí, D. Ricardo... Aunque no sea más que con dos duros...» [1935d: 4].

La lista de la compañía se publica poco tiempo después, y en ella destacan el primer actor Emilio Thuillier; Asunción Casals, Adela Calderón y Pepita Calvo Velázquez como primeras actrices; Carmen Collado como segunda dama; la que fuera primera actriz con Morano, Amparo Fernández Villegas, como actriz de carácter; Encarnación Lara como característica; los primeros galanes Guillermo Marín y Manuel Kaiser; el actor cómico Valeriano Ruiz París y los actores Luis Martínez Tovar y Pedro Guirao.

El debut se produce el sábado 26 de octubre con *El alcalde de Zalamea*. La función cuenta con un reparto antológico en el que Borrás interpreta a Pedro Crespo, Ricardo a don Lope de Figueroa y Emilio Thuillier al Rey Felipe II; reúne a tres figuras de la escena que años atrás hubiera sido impensable ver juntos [Fig. 46].

La lógica tensión entre figuras se produce, pero a pesar de la dificultad se ponen de acuerdo para hacer cada uno su repertorio habitual y repartirse los papeles en las funciones coincidentes o nuevas.

Los jóvenes más sobresalientes —Marín y Kaiser— se turnan con los veteranos y cambian de papel según las necesidades. Por ejemplo, en el *Tenorio* —la siguiente obra que se presenta—, en la función de tarde cualquiera de ellos pueden interpretar a don Luis y por la noche a Avellaneda.

La primera función que se da de la obra de Zorrilla se reparte con Don Juan interpretado por Ricardo, y don Luis interpretado por Borrás.

A raíz de la presentación de este *Tenorio del Español*, José Ortega y Gasset (1883-1955) publica en *El Sol*, el 17 de noviembre, un artículo titulado *La estrangulación de don Juan* —que luego incluye en el libro *Idea del teatro*— en el que ataca de una manera desproporcionada a Ricardo, al interpretar al protagonista. Irritado seguramente —como indica Antonio Tordera en su edición del libro— por la salida de la Xirgu del Español, el filósofo arremete contra el actor madrileño con sentencias muy duras:

Este señor Calvo, sobre todo, debía ser conducido a la cárcel directamente desde el escabel, sentado en el cual requiebra lacio a Doña Inés. No es lícito ejercitar una profesión pública, como es la de actor, con insuficiencia tan superlativa. El señor Calvo tenía fama de ser un buen recitador, y es evidente que fuera capaz de hacer las cosas bastante mejor de cómo las hace [Ortega 2008: 204].

En una entrevista unos meses después, Ricardo admite en una entrevista estar dolido por la saña de Ortega, y responde al filósofo madrileño, reafirmandose en su labor teatral:

¿Lo más ingrato? Esas cosas que al margen del arte suelen hacernos olvidar los papeles y esas censuras agrias y sin razonar, como la que me ha hecho recientemente el Sr. Ortega y Gasset, descortés predicador de cortesías, que me critica que no haga aquello precisamente que hago, y del que no quiero decir más que él sabe muchas cosas y yo muy pocas, pero entre las pocas que él no sabe está el teatro, que figura entre las pocas que yo sé [Bonmati 1936: 17].

Los siguientes títulos que ofrecen al público madrileño son *El gran Galeoto* y *La cena de las burlas* y una de las obras más esperadas de la temporada: *Santa María del Buen Aire*, del escritor y diplomático Enrique Larreta, que se estrena el 5 de diciembre de 1935. Se trata de una epopeya sobre la expedición y conquista del río de la Plata por don Diego de Mendoza. Los decorados son de Manuel Fontanals y Vestuario de Manuel Comba, —director en ese momento de indumentaria del teatro Español—, el cual publica un prolijo artículo en *Heraldo de Madrid* sobre el vestuario, con imágenes de los figurines [Comba 1935: 9].

En esta ocasión Ricardo interpreta a Juan de Ayolas y Borrás a don Pedro de Mendoza, caracterizados como se aprecia en una caricatura que representa una de las escenas del drama [Fig. 47].

Ricardo como es su costumbre se involucra en diversos actos de todo tipo durante estos meses de temporada en Madrid: un banquete a Enrique Rambal, un programa extraordinario en Radio España junto a Rosita Hermosilla, un festival benéfico en el Calderón, otro festival radiofónico a beneficio de los artistas desvalidos, un homenaje a Juan Ignacio Luca de Tena, o el beneficio de Társila Criado en el teatro Fontalba.

El siguiente estreno es la obra de Lope de Vega *La moza de cántaro*, refundida por Tomás Luceño, que se enmarca en el homenaje nacional al Fénix de los ingenios. El reparto cuenta con Ricardo como don Juan, Borrás a don Bernardo, Guillermo Marín al Conde y Asunción Casals a Doña María, entre otros. En una foto que se publica en aquellas fechas aparece Ricardo en un descanso de la función [Fig. 48].

Durante las fechas navideñas, como hizo en los años anteriores, recurre a una comedia de magia que le ha proporcionado una buena entrada: *La cenicienta*. En aquellos tiempos, Ricardo frecuenta la célebre tertulia del café Castilla, donde coincide con intelectuales, periodistas y artistas de diversa índole [Fig. 49].

La vida es sueño es la obra que abra la temporada tras las navidades. Esta vez, tras temporadas —espectaculares desde el punto de vista plástico y conceptual—, como las que acaba de terminar hace unos meses Margarita Xirgu, a cierto sector de la crítica le parece una apuesta insuficiente.

La vida es sueño merece, sobre todo en el retablo del Español, un decoro en la presentación espectacular, cuyo olvido no puede disculparse a estas alturas y dados los elementos escenográficos de que ya disponen hasta los teatros de segundo y tercer orden. Si nuestra primer escena dramática no cuenta con medios suficientes para montar como es debido una obra de la categoría de *La vida es sueño*, mejor es que prescinda de representarla. Más vale no sacarla a la pública contemplación que exhibirla como anoche se hizo, con aquellos míseros y apolillados telones y aquellos risibles aderezos de guardarropía [Espina 1935: 2].

El siguiente título es uno de los habituales de Borrás: *El cardenal*, obra de la que es casi el único intérprete, muertos Morano y Tallaví. Después programan un título de

Calvo: *Los intereses creados*, donde Ricardo interpreta a Crispín, seguido de una obra de Galdós: *La loca de la casa*.

La vida madrileña continúa su agitada rutina y se suceden los actos sociales en los que interviene Ricardo: el banquete a actriz argentina Paulina Singerman, el homenaje a Loreto Prado y Chicote, el homenaje a Miguel Fleta, el Beneficio de Celia Gámez o el banquete a Casona.

La temporada sigue un curso anunciado y programado con tanta antelación que tanto al público como a los gacetilleros les parece extraño. Algunos llegan a calificar la programación como una temporada fría, y entienden que una compañía tan programada de antemano «carece de emoción».

En febrero presentan *Reinar después de morir* y *El zapatero y el rey*, mientras ensayan el siguiente estreno, un título Shakesperiano que el público espera desde el comienzo de la temporada: *Otelo*.

La adaptación es del traductor Luis Astrana Marín (1889-1959), y en ella Borrás interpreta a Otelo y Ricardo a Yago. El decorado está diseñado por Burmann y los figurines son de Manuel Comba. La tragedia del moro consigue llenar el teatro y permanecerá en cartel, alternando con otros títulos, hasta el final de la temporada [Fig. 50 y 51].

Su popularidad es un arma de doble filo. En febrero de aquel 1936 aparece un libro contra la masonería, que entre otras cosas trata de demostrar la vinculación entre la logia, el marxismo, el socialismo y librepensadores que ocupan los cargos más importantes de la política y las empresas españolas. Ricardo aparece en él como alguien importante. Su Título de masón aparece reproducido en una lámina en la página 41, con un texto en el que afirma, equivocadamente que «en sus andanzas de aprendiz de actor por tierras de América fue enrolado en una logia» y que «no ha podido librarse todavía de la tiranía de la secta».

El autor, el escritor y periodista Francisco Ferrari Billoch (1901-1958) narra en el libro, además, que mientras Ricardo representaba la obra antimasónica de Pemán, *Cuando las cortes de Cádiz*, la logia, «en virtud de torvas habilidades impenetrables» le ascendía a un mayor grado [Ferrari 1936:41].

La situación se enrarece también en el teatro Español. La relación de la compañía Borrás-Calvo con el Consistorio empeora hasta el punto de que, no llega a crear el anunciado patronato. Sin patronato, a principios de marzo se anuncia la salida de la compañía del teatro «por la decadencia acaecida en el propósito y la realización»

del proyecto. El Ayuntamiento hace planes para el futuro y les apremia a salir del teatro el 5 de abril.

Estrenan *Cyrano de Bergerac* —en la que no interviene Borrás— y *El trovador*, en la que actúan juntos y que aparece, a los ojos de la crítica, como una muestra más de decadencia en las formas; algo que algunos consideran alejado de aquellos tiempos, ya centrados en la puesta en escena. Hay que insistir en el hecho de que la huella que han dejado la Xirgu y su equipo imposibilita, cada vez más, la vuelta a maneras anteriores.

La pareja Calvo-Borrás precisamente se fue a pique, antes que por otras cosas, por lo anticuado de la mise en scene. No es que los telones fuesen viejos —algunos lo eran de verdad—; lo viejo era el estilo, la manera [Anónimo 1936: 3].

Abocados a un final de temporada en unas fechas nada propicias, deciden abandonar el teatro unas semanas antes de la fecha fijada por el Ayuntamiento. Se despiden tras una campaña de casi cinco meses con *El trovador*, el 23 de marzo de 1936.

En julio de ese año estalla la Guerra Civil, y quedan frustrados todos los proyectos teatrales en Madrid, donde el actor permanece. El de Ricardo, según los rumores, de entonces era una compañía para hacer obras de autores jóvenes en exclusiva. Incluso se habla en la prensa de que tiene un par de teatros en Madrid interesados en acogerlo. Algunos detalles de dichas informaciones resultan sorprendentes, como el hecho de que la organización general de la temporada sería responsabilidad de Guillermo Marín.

Durante la guerra se queda en Madrid y participa en festivales benéficos como el que organiza el Montepío de actores. Trabaja junto al Sindicato de los actores, que se vuelca en organizar funciones a beneficio de las milicias y los hospitales de sangre. Su rastro durante la guerra se encuentra también a través de los numerosos donativos que aporta, en metálico, para la recogida de ropas de abrigo para los combatientes

Según su testimonio durante el proceso judicial que sufre tras la guerra, su peripecia se convierte, como la de tantos otros españoles, en una lucha por la supervivencia:

Enterándose por su hijo político, D. Guillermo Marín, que el Sindicato de Actores les tenía fichados y que probablemente irían a detenerles, por lo que reclamó protección de

la Dirección General de Seguridad, quien le envió dos agentes con orden de impedir su detención, siempre que no fuese ordenada por la propia Dirección de Seguridad; y ese mismo día 14 de octubre de 1936, fue detenido al igual que su hijo político y conducido a la comisaría de Buenavista y más tarde a la Dirección General de Seguridad, desde donde fueron ingresados en la Prisión de San Antón de esta capital, en la que permanecieron aproximadamente hasta mediados de noviembre siguiente en que consiguieron salir en libertad merced a las gestiones directas y activas del ministro de Colombia en esta Capital, en cuya legación fue asilado y de la que salió evacuado en octubre de 1937 a Valencia, embarcando con dirección a Marsella desde donde se trasladó a Bruselas, donde tenía una prima quien le mantuvo y costeó su estancia en un hotel de dicha capital belga; no pasando a zona nacional por encontrarse enfermo y una vez que se repuso, en octubre de 1938, dirigió una carta a D. José María Pemán, residente en Cádiz en la que le relataba su situación y le rogaba le enviase documentos o realizase gestiones para lograr su entrada en zona nacional. [Testimonio a la Brigada social nº 2746 del 13 de julio de 1942].



Fig. 30. Caricatura, en 1928



DE NUESTRO FESTIVAL EN LA PRINCESA.---Ricardo Calvo, Federico García Sanchiz y Manolo Marín, que cooperaron brillantemente al buen éxito de la fiesta.

Fig. 31. Festival benéfico, en 1928



Fig. 32. Banquete en el Círculo de Bellas Artes, en 1928

Fig. 33. Posando en grupo en el banquete a los hermanos Machado, en 1929





Madrid. - Ricardo Calvo, Miguel Fleta y Enrique Borrás, que tomaron parte en la fiesta celebrada con objeto de recaudar fondos para el monumento a Galán y García Hernández. Fot. Contreras y Villaseca.

Fig. 34. Con Fleta y Borrás en el homenaje a los héroes de Jaca, en 1931



El ilustre actor Ricardo Calvo, rodeado de los actores que interpretaron «Los intereses creados» en el Estudio de Unión Radio.

Fig. 35. Posando en grupo con los participantes en Unión Radio, en 1931



RICARDO CALVO EN "LA VIDA ES SUEÑO"

Fig. 36. Dos escenas de *La Vida es sueño*, en 1931



RICARDO CALVO EN "LA VIDA ES SUEÑO"



EL EMINENTE ACTOR RICARDO CALVO CON LOS PRINCIPALES INTERPRETES DE "LA VIDA ES SUEÑO"
REPRESENTADA EN LA PLAZA DE LA ARMERIA. (FOTO PIORTIZ)

Fig. 37. Un posado en grupo con los intérpretes y una escena de *La vida es sueño*, en 1931



UNA ESCENA DE "LA VIDA ES SUEÑO", REPRESENTADA RECIENTEMENTE EN EL ESPAÑOL



El ilustre actor D. Ricardo Calvo, que al frente de su compañía actúa con gran éxito en el teatro Fuencarral.

30.- Caricatura en el Fuencarral 1932



MADRID.—Ricardo Calvo, María Roda, Cayetano Pelayo, el maestro Estrella y otros artistas que tomaron parte en el festival organizado por la Federación Española de Espectáculos Públicos con motivo de su primer Congreso. (Foto Benito-Casas.)

40.- Grupo en el Festival de La Federación, en 1932



EL BENEFICIO DE BRETANO.—FAUSTINO BRETANO RODEADO DE LOS ARTISTAS QUE TOMARON PARTE EN SU BENEFICIO (Foto Santos Yubero.)

41.- En el beneficio de Faustino Bredaño 1933



Ricardo Calvo en su caracterización de San Ignacio de Loyola. (Foto Saus.)

42.- Caracterizado como San Ignacio de Loyola en 1933



43.- Caricaturas de los personajes de *El divino impaciente*, en 1933



44.- Caricaturas de los personajes de *El mundo rojo*, en 1934



45.- Caricatura del personaje *Cisneros*, en 1934



Escena final de la obra «Cisneros», estrenada con grandioso éxito en el teatro Victoria

46.- Escena de *Cisneros*, en 1934



Los Sres. Thuillier r, Calvo y Borrás.
(Foto Díaz Casariego.)

47.- Junto a Enrique Borrás y Emilio Thuillier, en 1935



Y Borrás, Calvo y Thuillier representaron la juventud y el vigor por tierras de América en «Nuestra Señora del Buen Aire»
(Del natural, por Del Arco.)

48.- Caricaturas de los personajes de *Santa María del Buen Aire*, en 1935



Ricardo Calvo charla con nuestro colaborador, Sr. Bonatti de Codécido, en un descanso de la forsa.

49.- En un descanso de *La moza de cántaro*, en 1935



50.- La tertulia del Café Castilla, en 1935



23.- la nueva versión de "Othelo", hecha por Astrana Marín y Monteaigudo y estrenada con excelente éxito en el teatro Español, publicamos esta "foto" que reproduce el momento en que ante el Tribunal de los Dios comparece el Moro de Venecia. De izquierda a derecha: Yago (Vicente Calvo), D. Rodrigo (Cecilia Alarcón), Desdémona (Asunción Casals), Othelo (Enrique Borrás), Claua (Guillermo Marín), y el senador Brabancio (Martina Tovar). (Foto Zepi).

51.- Escena de *Otelo*, en 1936



De izquierda a derecha: Carmen Collado, Asunción Casals, Enrique Borrás, Ricardo Calvo, Guillermo Marín, José María Monteaigudo y Luis Astrana Marín repasando en el libro las últimas escenas de «Othelo»

(Fot. Alfonso.)

52.- Ensayo de *Otelo*, en 1936

II.2.6. El legado de un actor

II.2.6.1. La posguerra

Las gestiones de Pemán dan resultado y una vez que Ricardo regresa a España, en marzo de 1939, se incorpora poco a poco a la casi inexistente actividad escénica de la capital. Lo encontramos el 2 de julio 1939, cuando participa en el teatro Español en un festival benéfico junto a cronistas de guerra y locutores de radio, y comparte escenario con el recitador Rafael Nieto [Fig. 53], y la banda de la Falange Española de las J.O.N.S. siendo una de las voces que recitan poesías en junio de aquel 1939, en *Radio Nacional de España*.

Pero su vuelta acarrea consecuencias inesperadas. Inmediatamente después sufre, según afirma en sus testimonios, un proceso de depuración incoado por el Sindicato de Actores, del que logra salir sin sanciones, aunque no será la única amenaza que le espera.

Ante la imposibilidad de montar compañías o vivir del teatro, consigue un lugar en la docencia pública. Es nombrado profesor interino de declamación del Conservatorio de Música y Declamación en noviembre de 1939, cargo que aparece en el Boletín Oficial nº 307, del día 2, del mismo mes.

Al aparecer su nombre en el Boletín se desencadenan consecuencias imprevistas. Promulgada la Ley de Responsabilidades Políticas el 9 de febrero de 1939, quedan fuera de la ley todas las logias masónicas. La recién creada Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos, a través de su sección de Servicios Especiales, que se encuentra en Salamanca, comienza a cotejar los nombres que se incorporan a la estructura oficial con los que aparecen en sus archivos. La vinculación de Ricardo con la masonería es detectada y comunicada a instancias superiores.

Pero la actividad teatral intenta renacer, aunque como he dicho, son tiempos complicados en los que casi no hay actividad en los escenarios. Ricardo se apresura a formar compañía junto a Adela Calderón, respaldado económicamente por CIFESA — Compañía Industrial de Film Español S.A— que aparece como empresa organizadora en los carteles publicitarios, en los que, como ocurría de manera obligatoria, aparecen vivas a Franco y a España en la información de los espectáculos.

Tras una pequeña gira, que recaló a principios de noviembre en Zaragoza, debuta el 14 de noviembre de 1939 en el teatro Barcelona de la Ciudad Condal. Representa — según el programa de temporada que edita CIFESA para la ocasión— *La vida es sueño*, *Los intereses creados*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *El zapatero y el rey*, *El alcalde*

de Zalamea, Reinar después de morir, Don Álvaro y la fuerza del sino, Malvaloca, Hamlet, El castigo sin venganza, Don Juan Tenorio y Cisneros. En Barcelona presenta la mayor parte de estos títulos, y el último día, el de su beneficio, el lunes 4 de diciembre, interpreta junto a Enrique Borrás *El gran galeoto*.

La compañía continua su gira por las pocas ciudades que están en condiciones de recibir a una compañía de teatro que no sea de variedades o lírica, hasta que encuentran un teatro en la capital.

Debuta en el Coliseum el 1 de marzo con *La vida es sueño*, en un Madrid que cuenta con doce teatros en los que se representa zarzuela, comedias musicales, vodeviles y la gran apuesta por el teatro serio de texto vinculado al régimen: *Cui Ping Sing*, de Agustín de Foxa. El tiempo que permanece en el teatro es breve, y se despide de Madrid el 19 de marzo. Las temporadas no dan mucho más de sí en aquel momento en la capital.

Son años en los que cualquier elección de repertorio debe estar muy justificada de cara a la rigidez de las autoridades. En las pocas crónicas que aparecen sobre el trabajo de la compañía, se justifican textos como *La vida es sueño* con definiciones del tipo «comedia muy nutrida de humanidad, teología y erudición; díganlo, entre otros, los nombres del hispanista, Arturo Farinelly y del jesuita P. Félix Olmedo» que emite Luis Araujo-Costa en *ABC* al día siguiente del estreno. O como en el caso de *El zapatero y el rey* «Es drama de espléndida versificación y de soberana arquitectura teatral y cuenta que, por la construcción, hemos de recuperar el teatro cuando aparezcan temores de decadencia y de ruina. No lo olvidemos jamás. Allí está el remedio» el 15 de marzo.

Desmantelados los tejidos de la industria teatral dominante antes de la guerra, es evidente que las compañías, en sus formatos de siempre, no acaban de funcionar. Ricardo decide disolver su elenco y buscar apoyos más sólidos. Se suma junto a Adela Calderón a la compañía Guerrero-Mendoza. Esta formación, que representa obras de Marquina y Pemán, y suma algunos títulos clásicos aprovechando la presencia de Ricardo con *El alcalde de Zalamea*.

Con este elenco hace temporada en Sevilla, en el teatro Cervantes durante el mes de marzo de 1941, pero la situación en la España de la postguerra es desoladora y no permite la supervivencia de los elencos tradicionales. Es hora de buscar otras soluciones: hay que volver a tierras americanas.

Argentina es el lugar ideal para los cómicos españoles en estos momentos de ruina. Una vez allí, en octubre de 1941, estrena, junto a Adela Calderón *El portal de las*

indias, del autor brasileño Octavio de Medeiros; un poema dramático sobre el descubrimiento de América. De esta manera comienza su contrato en el teatro Poliorama de Buenos Aires y su estancia americana, que durará toda la temporada madrileña.

Regresa de América el 1 de mayo de 1942, y días después, el 19 mayo ya lee poesías en el fin de fiesta del Infanta Isabel, tras la presentación de la compañía de Guillermo Marín, que ha formado empresa propia junto a la actriz Conchita Montijano. Benavente lee aquel día el prólogo de la comedia que se representa: *Los intereses creados*.

Ricardo no tarda en incorporarse al mundo teatral madrileño. En menos de un mes forma compañía junto a Társila Criado y entra el 30 de mayo en el María guerrero para estrenar una obra nueva: *El retablo milagroso* de los autores Javier de Burgos y Figarelo —que cuenta la historia de Nuestra señora del perpetuo socorro—, aunque el título dura en cartel sólo un par de semanas [Fig. 54].

Sin embargo tras la promulgación de la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo del 1 de marzo de 1940, la depuración de los supuestos masones se ha activado. Ricardo encontrándose de gira no presenta en plazo la retractación exigida por ley y su expediente se comienza a juzgar. Es citado a declarar en Julio de 1942.

Entre los diversos documentos que aparecen en el expediente número 1268 —que se encuentra en el Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca— se encuentran varios testimonios transcritos de sus declaraciones y algunas cartas firmadas de las que se puede extraer una historia de aquel proceso.

Además de la coincidencia al aparecer su nombre en el B.O. y ser encontrado en los archivos, hay más acusaciones de su actividad masónica. Vicente Izquierdo Delgado, un fabricante de juguetes, y Manuel Morales Dary, un juez de primera instancia, son los masones que en su retractación le denuncian como integrante de la logia. Ricardo en varios testimonios y cartas mecanografiadas, repite sus peripecias desde el comienzo de la guerra, a las que ya me he referido. Incluye además para justificar la falta de retractación obligatoria, que lo hizo de manera voluntaria ante su confesor y director espiritual, el padre Juan Antonio Cavestany, cuando se encontraba en Bruselas, en agosto de 1938. El tono de la declaración habla por sí mismo de la desesperación del actor:

Esta abjuración fue hecha espontáneamente, por un imperativo de mi conciencia y la hice impulsado por mi fe católica. Yo estaba en el extranjero, había llegado enfermo por las persecuciones y sufrimientos padecidos a manos de los rojos. Ni temores ni recelos ni leyes me obligaban a retractarme. Lo hice por convicción profunda y arrepentimiento sincero, y Dios es testigo de que sólo mi corazón y mi conciencia me llevaron a ello [Carta mecanografiada y firmada dirigida al Tribunal especial (juzgado nº2) del 11 de octubre de 1942].

Consigue del obispado de Madrid-Alcalá un certificado de que había realizado además, profesión de fe y abjuración de errores el doce de mayo de 1940, al que acompaña un certificado del sacerdote de la Compañía de Jesús, Cavestany, con el que se retractó en Bruselas. Sin embargo la presión del proceso se eleva y en una declaración del 6 de octubre de 1942, donde repite todos los datos de las anteriores, finaliza con una confesión: «recuerda entre los masones que asistían a la logia, además de los citados anteriormente, a Serradell, José María Monteagudo, sin recordar ninguno más».

Estos esfuerzos dan cierto resultado y es condenado sólo a doce años y un día de reclusión menor y lo conveniente en cuanto a responsabilidades civiles, es decir, según reza la sentencia del 14 de noviembre de 1942: «inhabilitación perpetua para el ejercicio de cualquier cargo del estado. corporaciones públicas u oficiales, entidades subvencionadas, empresas concesionarias, gerencias y consejos de administración de empresas privadas, así como cargos de confianza, mando y dirección de los mismos, separándole definitivamente de los aludidos cargos»

El 25 de noviembre Ricardo manda una carta al consejo de ministros en la que acata la sentencia, aunque alega que no pertenece a la secta desde 1934, que abjuró en forma sacramental y solemne, que sufrió persecuciones durante la guerra, y aduce buena conducta y escasa peligrosidad. Añade que desde su trabajo como actor proporciona a la patria servicios «más trascendentes, que son los de mi arte forjado y vertido en españolismo tradicional más elevado». El objetivo del escrito es que excluyan de la pena la cátedra de declamación, los contratos en los teatros subvencionados, y todo aquello que imposibilita su ejercicio profesional.

Debe pedir permiso por escrito al Tribunal para la Represión cada vez que se desplaza fuera de Madrid para trabajar, cosa que consigue según envía las solicitudes. Pasan cuatro años, hasta que el Consejo de Ministros le comunica el trece de julio de

1946, que aunque se mantiene la sentencia dictada cuatro años antes, le queda conmutada la pena de inhabilitación para cargos políticos y sindicales.

Pero el año del comienzo de todo aquel proceso, agosto de 1942 recibe una amable invitación de uno de los actores y directores más populares del momento: Enrique Rambal. Como el cómico valenciano presenta en Madrid, en el teatro Coliseum, *Cyrano de Bergerac* —una obra que Ricardo ha representado en multitud de ocasiones—, recibe la oferta de interpretar el personaje de Rostand durante unos días en la función de tarde, mientras que el propio Rambal lo interpreta en la de noche.

Terminada esta experiencia es invitado a otra parecida: en noviembre de 1942 se incorpora, también de manera puntual, a la compañía de la famosa estrella cinematográfica Josita Hernán (1914-1999) para representar el *Tenorio*, en sus fechas habituales en el teatro Fuencarral.

Aquellos meses continúa implicándose en actos diversos, y así, participa el 4 de diciembre en el homenaje al escultor Mariano Benlliure (1862-1947) junto a Borrás y Rafael Rivelles, entre otros, en el teatro de la Zarzuela. En el mismo teatro, el 14 de diciembre participa junto a la profesión en la Gran Fiesta de la comedia española.

Comenzado el año 1943 el actor cuenta con sesenta y ocho años y es entonces cuando retoma su actividad cinematográfica y participa en películas como *El escándalo*, de José Luis Sáenz de Heredia. A partir de aquel momento trabajará en el cine, compaginándolo con su actividad teatral y rueda títulos hasta el fin de su carrera profesional como *Eugenia de Montijo* (1944), de José López Rubio; *Lola Montes*, de Antonio Román (1944); *La fe* (1947) de Rafael Gil; *Canción de medianoche* (1947), de Antonio de Lara, «Tono»; *La dama de armiño* (1947), de Eusebio Fernández Ardavín; *Póker de ases* (1947), de Ramón Barreiro; *Catalina de Inglaterra* (1951), de Arturo Ruiz Castillo; *El tirano de Toledo* (1953), de Henry Decoin; y *La guerra de Dios* (1953) y *Murió hace quince años* (1954), ambas de Rafael Gil.

Se une en enero de 1943 de nuevo de manera ocasional, a la compañía de Alfonso Muñoz y María Adamuz para trabajar en el teatro Urquinaona de Barcelona. Su intervención se limita a obras de su repertorio habitual como *El divino impaciente*, *Don Álvaro* o *El zapatero y el rey*, obra con la que recibe un homenaje el día de su despedida en el que, además de la compañía, se suman los actores Borrás, Rafael Rivelles y Alejandro Ulloa.

Ya en Madrid en octubre, participa en finales de fiesta como el Homenaje a Raquel Meller en el teatro de la Comedia en septiembre o la Fiesta de la poesía en diciembre.

Uno de aquellos finales de fiesta será el de *La vida es sueño*, protagonizada por Guillermo Marín en el teatro María Guerrero, y marcará el principio de su relación con el recién creado teatro nacional. La obra de Calderón es una de las exitosas producciones del proyecto que dirige Luis Escobar (1908-1991), el cual contará con Ricardo unos meses después para una producción.

II.2.6.2. El teatro nacional: don Ricardo Calvo

Ricardo recibe la llamada de Luis Escobar, uno de los hombres determinantes del teatro en el momento, que lleva desde el final de la guerra desarrollando un proyecto de teatro nacional que está tomando forma en el teatro María Guerrero. En esta compañía ya están integrados Guillermo Marín, y su hija Pepita, lo que suponemos sería definitivo para la incorporación de Ricardo al elenco.

El 11 febrero de 1944 estrena en el María Guerrero *Los endemoniados*, de Fedor Dostoiewsky [Fig. 55] en versión de Luis Escobar y Arvid de Bodisco. Una vez incorporado a la compañía del teatro nacional, estrenará varios espectáculos y realizará giras. Con este viajará a Barcelona, donde permanece hasta el 27 de octubre.

El 13 de diciembre la compañía estrena *Traidor, inconfeso y mártir* en el María Guerrero dirigido por Luis Escobar y Humberto Pérez de la Ossa. Ambos directores afrontarán también, el 29 de diciembre, uno de los montajes de más éxito de la formación: *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder [Fig. 56]. Ricardo, el veterano de la compañía, recibe un homenaje el 26 de diciembre en el teatro de la calle Tamayo y Baus.

Su trayectoria profesional, la incorporación al teatro nacional —donde actúa en obras puntuales, pero de gran éxito— y su regreso al cine le han otorgado un lugar en la profesión que combina su indiscutible prestigio con cierta fama. Así en abril de 1945 el estado condecora a Enrique Borrás y a Ricardo con la Orden de Alfonso X el sabio con la categoría de encomienda. Su popularidad le permite protagonizar un anuncio publicitario como el del brandy Fundador, donde aparece una foto suya acompañada de una cita propia, manuscrita en verso.

La gira con la compañía del María Guerrero continúa, y recalca en el teatro Romea de Barcelona en mayo, donde estrenan *No digas: no beberé* de Humberto Pérez de la Ossa.

Al regresar a Madrid, de cara a las fechas tradicionales, dirige un *Tenorio* en el teatro Fuencarral [Fig. 57], en el que actúa junto a la actriz Amparo Rivelles (1925-1913). Se organiza una simpática función especial en homenaje a la joven Amparo, en la que participan interpretando los papeles autores como Juan Ignacio Luca de Tena —como don Juan—, Marquina, Jacinto Guerrero, Joaquín Calvo Sotelo, Guillermo Fernández Shaw, etc. y donde Ricardo interpreta a un alguacil.

Tras la reposición de *Nuestra ciudad* en octubre de 1945, estrena con la compañía del María Guerrero —los primeros días de 1946— *El galeón y el milagro*, de Eduardo Marquina donde Alfredo Marquerie destaca su trabajo: «Don Ricardo Calvo dio magistral lección declamatoria —gesto, voz y ademán de suprema elocuencia—» [Moisés 1947:111]. Un nuevo éxito que superará las cien representaciones al que siguen en abril *El caso del señor que volvió del Polo* —en el marco de un homenaje a Elvira Noriega y Guillermo Marín— y *Tren de madrugada*, de Claudio de la Torre el 25 de abril, donde encarna al personaje de Albert Lenotre.

Durante los años posteriores estrenará en el teatro nacional María Guerrero, y representará en las correspondientes giras —nacionales y americanas— los siguientes títulos: *Plaza de oriente*, de Joaquín Calvo Sotelo en enero 1947; *El beso a la bella durmiente*, de Agustín de Foxá —donde interpreta al Marqués de Baza— y *El alcalde de Zalamea*, en abril 1948 julio 1948 respectivamente [Fig. 58]; *La cruz de Alba*, de José maría de Sagarra en abril de 1951 —con el personaje de don Juan Oliver—; y *Prometeo encadenado*, de Eugene O’Neil en febrero 1952.

N.O.D.O. graba algunas imágenes de *El alcalde de Zalamea* que, años después, el 17 de diciembre de 1951, incluirá en un reportaje perteneciente a la serie «Figuras de la escena», donde aparece Ricardo en escenas cotidianas de un día de su vida (todo sin sonido). Le retratan en su casa, mientras se despide de sus nietos y su mujer, abrigado con su capa española, en el fútbol en el Santiago Bernabeu y en su camerino mientras ultima los preparativos para salir a escena a representar la obra de Calderón; de la que podemos ver unas imágenes.

Su participación durante esos años en beneficios a instituciones y homenajes a actores, artistas y autores que se retiran —algunos póstumos—, o a los que se agasaja por su obra, es intensa. Podemos destacar los de Isabel Pallarés, Benavente, María

Esperanza Navarro, Mercedes Mozart, Emma Gramática, Irene López Heredia, Manuel de Falla, Rambal, María Guerrero o Manuel Machado.

Por otro lado los homenajes y reconocimientos a su persona comienzan a ser habituales. Podemos destacar en septiembre de 1946, por iniciativa de Pemán, el que se organiza en el Kursaal de San Sebastián.

El estado también le distingue. Se denomina Ricardo Calvo a uno de los premios nacionales de interpretación masculina —se denominará al otro Emilio Mesejo—, en 1948.

Benavente toma la iniciativa de organizar otro homenaje, en 1949 glosando la figura de su amigo en un cariñoso artículo en *ABC*:

Si hubiera que definir en una sola palabra la calidad artística, y al mismo tiempo la vida profesional de Ricardo Calvo, yo propondría una palabra: elegancia. Eso sí, en el sentido más amplio de la palabra, que, por suerte, es de tal amplitud, que comprende desde las elevadas simas espirituales a las precisas incumbencias del cotidiano trato con personas y cosas [Benavente 1949: 3].

En 1950, a sus 75 años, concentra muchos reconocimientos: en Barcelona, en enero, recibe un homenaje en el teatro Calderón; al mes siguiente otro en Palma de Mallorca; el 30 de marzo se le otorga la medalla de oro del Círculo de Bellas artes de Madrid, ciudad de la que es nombrado hijo predilecto junto a Enrique Borrás; y en la Ciudad Condal el Ayuntamiento pone su nombre a una calle. A estos añadirá años más tarde el título de General de división honorario del ejército mexicano.

El que recibe junto a Borrás será uno de los homenajes más emotivos de los que se organizan; cuando los dos ancianos actores representen en enero de 1951 *El alcalde de Zalamea* en el teatro de la Comedia. El acontecimiento es anunciado en prensa como una gran ocasión irrepetible [Fig. 60].

Al año siguiente entra a formar parte del Consejo nacional del teatro y en años posteriores es elegido miembro del Instituto de estudios madrileños y Presidente de la Mutualidad laboral de artistas.

Además de su trabajo en el María Guerrero, aquellos años aprovecha los periodos en los que no está incluido en los repartos del teatro nacional para colaborar con otros proyectos para la escena. El más importante es el que le lleva a Barcelona, a incorporarse a la compañía de Alejandro Ulloa (1910-2004) —un actor que,

recordemos, comenzó junto a Ricardo— para representar *El divino impaciente* en diciembre de 1949, experiencia que repetirá al año siguiente con el mismo título y *El gran Galeoto*.

Esta última experiencia aparece también rodada por el N.O.D.O. del 30 de enero de 1950 —número 369B— donde se pueden ver imágenes de la entrada del teatro Calderón, algunas de las escenas de la obra, los saludos de la compañía e imágenes de Ricardo en el Camerino, desmaquillándose y mientras recibe felicitaciones de Ulloa. Lamentablemente las imágenes aparecen sin sonido.

También es destacable el *Tenorio* que representa en el teatro Fuencarral en 1952 —sólo en la función de tarde y durante tres días— con la actriz Maruchi Fresno (1916-2003) como Doña Inés. La función de noche la interpreta el actor cubano Otto Sirgo (1918-1966), de 34 años.

Sus último proyecto escénico tendrá lugar en septiembre de 1953 con la compañía La máscara en el teatro Alkázar. La obra que se estrena es *Europa y el toro*, de Ladislao Fodor (1898-1978) dirigida por Cayetano Luca de Tena. En esta ocasión trabajará junto a la actriz Nani Fernández (1923-1960) [Fig. 60].

II.2.6.3. Opiniones y nuevas grabaciones

Ricardo aporta en aquellos años su reflexión, su punto de vista sobre el actor en la sociedad en una conferencia en el Ateneo que lee el 20 de febrero de 1950 titulada *En defensa del actor*. También publica junto al prólogo de Benavente, un artículo titulado *Carta abierta* en el libro *Realizaciones literarias* de Francisco Gallardo. Sus opiniones son escuchadas y valoradas, en especial las que dedica a los clásicos y a la manera de declamar. La formación del actor en el verso clásico frente al naturalismo imperante es una de sus preocupaciones, ya que sin ella: «se recurre a lo que todos sabemos, porque es lo más fácil, a decirlo como si se tratara de una conversación natural: se cae en el pecado de la escuela naturalista» [Zúñiga 1950: 15].

Pero el salto mayúsculo en cuanto a estructuras teatrales y estilos interpretativos que se produjo durante el intervalo dramático que fue la Guerra Civil, tiene su reflejo en la generación que se incorpora a la profesión tras el conflicto. La eterna búsqueda de la naturalidad ha variado, de nuevo, su criterio. El cine, la radio y las tendencias internacionales, que imponen un actor menos declamatorio; más cercano en su emisión expresiva a lo cotidiano colocan a Ricardo y a los actores de su generación, incapaces ya de adaptarse en muchas cuestiones, lejos de los gustos imperantes.

Había actores a los que se consideraba «naturales», pero de una «naturalidad» que hoy no aceptaríamos. Enrique Borrás —como Ricardo Calvo, a quién también conocí— eran dos longevos enternecedores que, cuando salían a escena a «hacer de ancianos», se sentían en la obligación moral de maquillarse de viejos para representar la edad que precisamente tenían: paradojas de un oficio que vive de inventarse una realidad inexistente [Marsillach 1998: 81].

A pesar de las diferencias para todos continúa siendo una indiscutible autoridad en materia de declamación, pero además su defensa de la articulación, de la limpieza en los aspectos prosódicos va unida a un concepto del teatro como arte vivo; no naturalista, pero muy lejos de los aspectos museísticos que algunos todavía reclamaban por aquel entonces. En unas declaraciones que realiza a la salida del estreno de *La moza de cántaro* en 1952, encontramos sus ideas expresadas de manera clara:

Esta es hoy la gran dificultad interpretativa de los versos de nuestros clásicos. El actor ha de acertar a darles una expresión tan clara que sea como la explicación total de la estrofa que se queda borrosa por anticuada. El arte dramático, el antiguo como el moderno, necesita, ante todo, claridad, y no conviene renunciar a ella por temor a que se considere falta de respeto a la obra original. No se habla hoy como se hablaba en aquel tiempo, y resulta arduo el seguir una conversación con arreglo a las costumbres de entonces. Tanto más cuando que el verso es siempre más complicado. Y, especialmente, un verso de tan alto vuelo como el de Lope [Castán 1952: 14].

A raíz de la muerte de Jacinto Benavente publica un cariñoso artículo titulado *Benavente y los actores* en *ABC* [Calvo 1954: 3] y se implica en muchos de los numerosos homenajes que surgen en todo el territorio nacional en memoria del dramaturgo.

El tiempo avanza y su retirada de la escena llega de forma natural. En diciembre de 1954 responde a una entrevista —acompañada de fotografías [Fig. 61]— sobre su estado actual. Tras afirmar que se siente «...algo más escéptico. Pero no, cansado de vivir no estoy», relata cómo es su vida corriente:

La corriente de un señor viejo. Vivo en mi hotelito de la Fuente del Berro; disfruto de mis dos nietos; voy a estrenos; tengo pasión por el Real Madrid y, en las carreras, gozo si mi caballito entra el primero [Hernández 1954: 13].

Ricardo ha decidido no volver al teatro pese a que todavía recibe ofertas. Sólo continuará su actividad como recitante en ocasiones especiales. Es tiempo de homenajes como el que le tributan, en noviembre de 1956, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde le entregan una distinción que, acompañada de dotación económica, le otorga la fundación Juan March [Fig. 62]. Al mes siguiente recibe el homenaje —a su persona y a la memoria del difunto Benavente— en diciembre en el Círculo de la Unión Mercantil.

Pronuncia a partir de aquel año y en años posteriores, una serie de conferencias como la titulada *El director, el actor, el conjunto y el divo* —en la que desarrolla los motivos de su aversión a la figura del director de escena— en la Real Escuela Superior de Arte dramático de Madrid. Allí también pronuncia otra titulada *Cómo no debe decirse el verso*. Y leerá años más tarde en Barcelona, en el Real Círculo Artístico, del que es socio de honor: *Una serie de recuerdos*, en la que habla de sus diversas experiencias en el teatro. La pérdida de la tradición en la manera de decir el verso es una de las ideas que desarrolla más a menudo:

Ahora el teatro clásico está más considerado que en mi tiempo; yo vivía en una época iconoclasta en que se metían con todo. Ahora hay más respeto. (...) Tienen que improvisarlos todo, porque se ha perdido la tradición; únicamente lo salvaría un genio. A mí me dicen, por ejemplo: «¿quién fue su maestro?» Y yo siempre digo que Isidoro Máiquez. Entonces replican: «Pero si ése fue de la época de Carlos IV... ¡Bueno!» Y esto no se puede aplicar al actor de hoy, porque se ha perdido eso, la herencia. Ahora les da usted una obra de Calderón de la Barca y no saben que hacer. Claro que hay una razón: que antes, hasta el siglo XIX, era el verso la única expresión teatral, y todos los actores tenían que saber decir verso [Córdoba 1956: 57].

Ricardo atiende siempre que puede a la prensa, que sigue interesada por su experiencia y sus opiniones tras tantos años de ejercicio profesional. Preguntado en aquel año por los que podría llamar «Los mandamientos del actor» responde «El primero devoción a su arte», a lo que añade como segundo «Dignidad para no consentir ningún atentado a este dogma». Y como tercero «orgullo para tener absoluta libertad en

la expresión de su arte y modestia para oír las opiniones de los demás; pero sin obligación de obedecer. Con la libertad de escoger y rechazar los que mejor le parezca» [Córdoba 1956: 57].

Parecen sus últimos años como profesional. Aquellos actores con los que ha protagonizado la historia del teatro español se han retirado o han fallecido. Enrique Borrás muere en noviembre de 1957, y deja a Ricardo como el único protagonista vivo de aquellos discos de pizarra que han motivado este estudio.

Pero sorprendentemente recibe una oferta del sello RCA para realizar unas últimas grabaciones de teatro clásico. Las realiza en 1957 —a los ochenta y dos años— y se publican en la serie «Teatro y poesía» de la discográfica, ya en formato de vinilo. De los cinco títulos teatrales que editan, Ricardo participa en tres: *El alcalde de Zalamea*, como Pedro Crespo; *Teatro clásico español* donde aparece una escena de la misma obra y *El divino impaciente* [Fig. 63]. Sus viejas grabaciones de pizarra se han descatalogado por completo y ya son piezas obsoletas e imposibles de encontrar en el mercado.

El crítico teatral del momento, Alfredo Marqueríe (1907-1974) le pregunta en una entrevista sobre su experiencia fuera del teatro. La respuesta sobre su posible nostalgia del escenario define la tranquilidad con las que el anciano actor vive su retiro:

No. Vivo tranquilo, Como el clásico: «ni envidiado ni envidioso». Nunca fui ni me sentí actor fuera del escenario. Por eso me parece que las horas de hoy son las de siempre y que era «otro Ricardo Calvo» el comediante, el que sostuvo con la tenacidad y el empeño bien sabidos, sólo, sin más ayudas que las del público, nuestro género inmortal el de los autores del Siglo de Oro que no tienen par en la historia del mundo [Marqueríe 1958: 13].

Sin embargo continúa con una actitud combativa respecto a algunos de los cambios que se han producido en la profesión tras la guerra. Sostiene un discurso en el que pone en duda la nueva organización teatral, que ha eliminado a los divos de la escena; entiende que las grandes obras y las grandes figuras son necesarias. Es el último tema que le enciende; con el que se siente combativo. No hay que dirigir a los actores, ellos deben ser responsables de su arte. Su ataque se centra, de manera evidente, en los nuevos directores como Luis Escobar o José Luis Alonso Mañes (1924-1990), aunque no los cite de manera concreta:

El director tiene un papel muy fácil, es el único cargo, no llamemos profesión, que no necesita ni preparación ni antecedentes. Se levanta un día un joven, pide un pedazo de papel; en el pone «Yo soy director», y ya está. Luego hace una representación en la sala de su casa; a continuación pasa a los estudiantes; más tarde, teatro de cámara, y acaba siendo director del Español; esto después de poner verde a autores, actores y todo el que pillá por delante [Del arco 1958: 29].

En diciembre de 1963 se coloca en el vestíbulo del teatro Español un busto del actor, que recibe emocionado el homenaje [Fig. 64]. Este acontecimiento es rodado por NODO e incluido en el noticiario del 7 de enero de 1963 —1044B—, que mezcla las imágenes mencionadas de *El alcalde de Zalamea* junto el acto del teatro Español. Al carecer las imágenes originarles de sonido, se inserta por encima el recitado —correspondiente a la escena en cuestión— que el actor ha grabado recientemente para R.C.A.

Al año siguiente, tal y como aparece la noticia en la portada del diario *ABC*, Ricardo recibe el premio extraordinario que otorga el Ministerio de información y turismo por su extensa carrera artística; dentro del acto de los Premios Nacionales de teatro y cine. El galardón es entregado por Manuel Fraga Iribarne, y las imágenes del acto, son incluidas en el reportaje de NODO —número 1105C— del 9 de marzo de 1964.

La última entrevista conocida de Ricardo se produce el 9 de abril de 1966. Antonio Núñez graba una sesión con el actor —en la que indaga sobre la relación de este con Antonio Machado—, que se publica en el número 236-237 de la revista *Ínsula*, en julio de ese mismo año. Las dos páginas que ocupa nos muestran a un Ricardo locuaz y alegre por rememorar hechos del pasado, de tanta trascendencia para su vida, como su relación con los Machado. Será el último testimonio público de la vida del actor.

II.2.6.4. La muerte

Ricardo fallece el 13 de junio de 1966 a los 91 años, rodeado de su familia. Tras su muerte, la mañana siguiente, algunos de sus antiguos compañeros acuden a su domicilio, como el actor Jesús Tordesillas, su sobrino Rafael Calvo Revilla y gente cercana como el chófer Enrique Rico, que le acompañaba a todas partes en sus últimos años. La oficialidad se hace cargo de las honras fúnebres. Su capilla ardiente se instala

en el teatro Español y el entierro se produce al día siguiente, en el panteón de la Asociación de escritores y artistas españoles; descansará junto a su padre Rafael.

De entre los muchos elogios fúnebres que le dedican diferentes plumas en la prensa podemos destacar, para relacionar la figura del actor con las grabaciones que nos ocupan dos de ellas: la de Emilio Brugalla «Ha muerto un gran actor. Difícil resulta pronunciar su panegírico. Los discos que grabó en su época y los recientes, serán el único testimonio de la obra del artista que ha desaparecido» [Brugalla 1966: 43]; y la de Félix Ros, «... en quien, como yo, desde los nueve años, y sin ni conocer por jeta al héroe, se extasiaba al oírle en un disco de gramófono familiar » [Ros 1966: 8].

N.O.D.O. le dedica un reportaje póstumo el 20 de junio de 1966 —con el número 1224c— que reúne imágenes del entierro y fragmentos de varios reportajes que dedicó al actor. Uno de estos no fue emitido con anterioridad. Se trata de una corta entrevista a Ricardo en la que el actor aconseja a los intérpretes que se centren en el personaje dramático que van a interpretar y dejen de lado el verso, ya que si piensan demasiado en cómo decir el verso perderán su objetivo fundamental y se convertirán en recitadores.

Años más tarde aparecen otros testimonios respecto a la importancia de sus grabaciones, desde el punto de vista histórico y documental como la de Pablo Vila San-Juan: «Un actor de éxito es el que responde al gusto momentáneo de un público; pero ese mismo actor, ¿sería considerado genial oído por las generaciones que siguieron a la suya? Cuando escucho algún disco de Enrique Borrás, de Ricardo Calvo, o de la misma Tina de Lorenzo, tengo mis dudas» [Vila San-Juan 1973: 47].



53.- Festival benéfico, en (1939)



54.- Caricatura *El retablo milagroso*



55.- Escena de *Los endemoniados* (1944)



56.- Escena de *Nuestra ciudad*



Ricardo Calvo

57.- Caricatura en el Tenorio del Fuencarral (1945)



58.- Dos escenas de El alcalde de Zalamea (1948)



59.- Anuncio del homenaje a Borrás y Calvo en 1951



60.- Caricatura en Europa y el toro (1953)



61.- Dos imágenes en 1954



62.- Distinción de la Juan March (1956)



63.- Portadas de los discos del sello RCA (1957)



Inauguración del busto del actor en el Teatro Español de Madrid. Ricardo Calvo, visiblemente emocionado, se abraza a su niece. (Foto Martín Santos Yubero).

64.- Inauguración del busto en el vestíbulo del teatro Español (1963)

II. 3 Otros actores

Estos dos actores que vamos a estudiar son un caso diferente a los precedentes. Sus grabaciones alcanzaron mucho menos impacto, guiándonos por el número de registros y reediciones, y tuvieron una importancia relativa en cuanto a su influencia, en el asunto del recitado del verso castellano a través de los discos.

Sin embargo sus maneras de decir el verso pertenecen a corrientes identificables y nos aportan datos valiosos sobre el tema que nos ocupa, así que vamos a dedicarles el espacio necesario para conseguir nuestro objetivo.

II.3.1. Carmen Ruiz Moragas, la recitante

Hija de Mercedes Moragas Pareja y Leandro Antolín Ruiz Martínez, un profesional liberal originario de Almadén que fue elegido diputado —por Cádiz en las elecciones de 1881 y 1893, y por Sevilla en 1905— y que ocupó el cargo de gobernador civil de Tenerife en 1886; Carmen Ruiz Moragas nació en Granada el 11 de septiembre de 1896.

II.3.1.1. El Conservatorio y los Guerrero-Mendoza

Sin antecedentes artísticos en la familia, y guiada por su vocación, ingresa en el conservatorio de Madrid en 1911, a los quince años —que era la edad mínima permitida—, con el consentimiento de su familia. Coincidió con profesores de prestigio como Donato Jiménez, Solores Muñoz o José Rubio. Pero la figura que encuentra en las aulas y que más le marca es María Tubau:

A ella me complazco siempre que puedo en hacerlo constar, le debo lo que soy o haya podido ser en el teatro. Ella fue en el Conservatorio y fuera de él mi única profesora. [Góngora 1928: 3].

Es un momento de transformación en el que el conservatorio trata de equipararse a los centros europeos, tras la reforma iniciada en el año 1911. Carmen ha realizado previamente los primeros cursos sin matrícula oficial, y asiste como alumna aventajada a las clases.

La mencionada reforma, entre otras cosas, obligaba a los alumnos a participar en las funciones y conciertos que el comisario regio decidía; obligación que continuaba hasta dos años después de terminados los estudios. Las noticias que podemos encontrar

en prensa de sus años de formación, son todas relativas a este tipo de actos. En ellos interpreta fragmentos de textos clásicos y contemporáneos, junto a compañeras como la futura gran actriz, como María Ladrón de Guevara (1897-1974).

Estas representaciones se realizaban durante el curso lectivo, en el mismo Conservatorio con presencia de público y, como digo, eran reseñadas en la prensa de la época. Dirigida por el profesor Enrique Sánchez de León y en 1912 con María Álvarez Tubau, Carmen participa en estas representaciones destacando por su belleza y brillante recitado.

Esos de estudios producen recompensas rápidas y de importante relieve. Obtiene el Diploma de Honor en Declamación en la fiesta de Santa Cecilia, en noviembre de 1911, donde recita fragmentos de varias obras, como *La moza de cántaro*; y el Premio de Declamación del Conservatorio, que se otorga por primera vez en 1912.

En reñida oposición ha ganado el Premio de Declamación, que por primera vez se disputaba este año en el Conservatorio, la distinguida señorita Carmen Ruiz Moragas. A nadie que conozca los triunfos repetidos y merecidísimos de la Srta. Ruiz y sus méritos excepcionales, extrañará esta nueva victoria por unanimidad reconocida y en la que ha demostrado la discípula ser digna de recibir las lecciones de su maestra, la eminente e inolvidable actriz Doña María Tubau. Reciban una y otra nuestra más entusiasta felicitación [Anónimo 1912c: 16].

En enero de 1913 con dieciséis años, Carmen se incorpora a la compañía Guerrero y Mendoza en el teatro de la Princesa. Interpreta en su debut el papel de Pepita Jiménez en la obra *Doña Desdenes* de Linares Rivas (1866.1938), en sustitución de la actriz Conchita Ruiz. La prensa se hace eco del debut de la joven actriz y ensalza su formación y sus capacidades, así como su belleza, elegancia y su voz.

Sin embargo José Alsina aprovecha la circunstancia para matizar las maneras de la debutante. Al proceder del Conservatorio, al que el autor considera un centro rígido y vetusto y enfrentarse un papel para el que no estaba preparada, se encuentra «desprovista de la disciplina recomendable, mientras en su recuerdo bullían tal vez cien reglas secas y estériles, se dejaba arrastrar por una movilidad que supuso expresiva de lo frívolo, pero que trastornaba inoportunamente la figura toda» [Alsina 1913: 4]. Pese a esta desfavorable apreciación, el crítico opina que reveló «sin embargo, flexibilidades de matización notables: esto es, mostró, dentro de la vacuidad de «Pepita Jiménez», valores útiles ofrecidos de modo espontáneo y alejado de las reminiscencias didácticas.

Triunfó en lo personal, principalmente. Y es probable que, en interpretaciones de mayor categoría, acabe de manifestarnos el alcance de su porvenir artístico» [1913: 4].

Su participación en los títulos que la compañía Guerrero-Mendoza presenta durante la temporada siguiente, la 1913-1914, incluye muy pocos textos clásicos, ya que predominan en este momento títulos de autores como los hermanos Álvarez Quintero, Benavente, Catarineu, Gual, Guimerà, Marquina, Rusiñol, Galdós, o Martínez Sierra. Así pues la referencia de la gran actriz madrileña, en cuanto a recitación, tuvo que ver con los textos en verso contemporáneos.

Su belleza y personalidad le facilitan un camino que, unido a su participación en los personajes que le adjudican, comienza a reportarle cierta relevancia en prensa. Así, aparece en diferentes revistas y periódicos, que se hacen eco de su actividad artística y social. Su nombre gana importancia durante las cuatro temporadas que permanece junto al matrimonio Guerrero-Mendoza, aunque siempre como un talento joven del que se espera un desarrollo posterior.

En julio de 1917 Carmen Ruiz Moragas, después de cuatro temporadas en la compañía Guerrero-Mendoza, se despidió de sus compañeros para casarse con el torero mexicano Rodolfo Gaona (1888-1975) [Fig. 1].

II.3.1.2. Una boda, un divorcio y el cine

Sin duda este compromiso sorprendió a muchos, ya que los toreros tenían relaciones con artistas, pero no del mundo del que procedía Carmen. Este tipo de relaciones cuadraban más bien con cupletistas o artistas de variedades. La Moragas era una joven promesa del teatro, pero Gaona estaba en la cumbre profesional y social, y como era costumbre, el enlace supuso la retirada de la actriz de la escena.

La boda es un acontecimiento, y lanza definitivamente a Carmen a una popularidad más relacionada con el mundo de la crónica social que con el artístico, lo que marcará en el futuro el desarrollo de toda su carrera. El reportaje gráfico de la boda, unido a las instantáneas de posados anteriores de la actriz, se reproducen en numerosas portadas e ilustran un gran número de artículos que convierten la boda en uno de los acontecimientos de importancia social del año.

Se casaron el 19 de noviembre de 1917 y en menos de tres meses Carmen presenta en el juzgado la demanda de divorcio. Gaona ni siquiera hizo alegaciones, aceptando de hecho lo que un año después, el 2 de abril de 1919, el tribunal hizo realidad con la sentencia dictada de divorcio por desavenencias conyugales.

Para aquel entonces la relación de la joven actriz con el rey Alfonso XIII —que se supone que comenzó durante los años anteriores— comienza a rumorearse. La actriz, meses después del enlace y del divorcio, es ya una mujer libre, aunque tardará dos años en volver a la palestra pública, cuando el pleito esté ya terminado.

Lo hace en una entrevista en la sección «Conversaciones», de *Heraldo de Madrid*. La firma *El hermano Melitón*, y aparece titulada como *La divorciada*. Pero la entrevista, sin que el periodista lo pretenda, ofrece un perfil de una actriz, con veinte años, que tiene criterio y gustos propios. En ella la entrevistada relata su nueva andadura profesional, y afirma que se ha convertido en artista cinematográfica, de la mano de Benavente, para interpretar *La madona de las rosas*.

Carmen en la entrevista afirma que quiere ser una gran actriz, y entre los títulos que ambiciona llevar a escena cita *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare y *Hedda Gabler*, de Ibsen. Su pasión por el recitado, fruto de su formación, y quizá de su trabajo junto a María Guerrero, queda evidenciado en sus declaraciones:

Otra cosa que se desdeña en España y me agrada mucho es el recitado de versos. Aquí nadie se cuida de ello, porque acaso se entiende mal entendido, que la poesía lírica no se ha escrito sino para que se lea... Espronceda, por ejemplo, está olvidado, en cambio vea usted Francia: allí todo el mundo está familiarizado con Alfredo de Musset, que a mí me agrada más como autor dramático, por cierto me han dicho que Tomás Borrás está traduciendo *El candelero*

[*El Hermano Melitón* 1919: 2].

Su participación inicial en el cine en el año 1919, está ligada a una experiencia muy concreta. Con el título Madrid Cine se crea una nueva entidad dedicada a la producción de películas. Su director artístico es Jacinto Benavente, y los argumentos de sus primeras películas están basadas en las obras del autor: *La madona de las rosas*, *Más allá de la muerte* o *Para toda la vida*. En la primera de ellas figuran como principales intérpretes Emilio Thuillier, Hortensia Gelabert, Mariano Asquerino, Avelina Torres, Francisco Puentes y Carmen Ruiz Moragas.

En años venideros participara en alguna película más, aunque no llegará a desarrollar una carrera en el cine, ni llegará a ser una actriz cotizada para el séptimo arte.

II.3.1.3. Ricardo Calvo

Carmen vuelve al teatro, como parte del proyecto que Benavente y Ricardo Calvo presentan al Ayuntamiento para dirigir el teatro Español, asunto que ya he mencionado [Fig. 2]. Su puesto dada su relevancia social, es ya el de primera actriz, aunque su mérito será puesto en duda en los inicios, como veremos.

Es en esta ocasión en la que Carmen interpretará los textos clásicos por vez primera en un escenario profesional. Los clásicos que anuncia la compañía son, dado el momento teatral, muchos: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega; *El semejante a sí mismo*, de Juan Ruiz Alarcón; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla; *La hija del aire*, de Calderón; *Entre bobos anda el juego*, de Francisco Rojas Zorrilla; *El desdén con el desdén*, de Agustín de Moreto; y *La vida es sueño*, de Calderón.

Como he señalado esta primera temporada en el teatro Español comienza, para la nueva primera actriz, cargada de dificultades. Su reputación artística es cuestionada por un público que entiende que la actriz ha ascendido demasiado rápido a su nuevo estatus artístico, y no puede olvidar en el un papel a la insigne María Guerrero. El otro factor tiene que ver con la moral:

Carmen Ruiz Moragas...también tiene en su contra para nuestro público femenino (que tanto influye sobre el de los hombres) su historia íntima... Las señoras españolas, todavía no ven con buenos ojos ciertas posturas sociales que nos libran de angustiosas ataduras sacramentales, por muy autorizadas que sean por la razón, la moral, el Derecho y hasta la religión [B. de Santa Ana 1919: 29].

Alejandro Miquis en una crítica que ya he mencionado se alegra de que el Español haya caído en buenas manos y de que programe una parte de teatro clásico, pero se lamenta del modo en que se representa nuestro Siglo de Oro, y reflexiona sobre el problema de la preparación de los actores y la diversa procedencia de sus modos de recitado, que impide el disfrute al espectador.

Sobre Carmen afirma que interpreta de una manera «demasiado fiel a las tradiciones de la casa en la que se hizo actriz, representa el teatro clásico con la «manera» de María Guerrero» [Miquis 1919c: 22]. Para el crítico, en el contexto de la obra que se representa, y junto a dos actores como Fuentes y Calvo, esta manera suena «suena a falsa» [1919c: 22].

En general su trabajo en la Casandra de *El castigo sin venganza*, se recibió con tibieza por parte del público y la prensa. Aunque reseñan su elegancia, su belleza, su voz y su excelente declamación, encuentran que su frialdad en la interpretación y su juventud para abordar papeles de primera actriz son el verdadero escollo.

Encontramos comentarios que afirman que aparece fría, monótona en su recitado, demasiado parecida a la Guerrero, e incluso académica. Para algunos como *Critilo* «su voz, de suave timbre, se quiebra de puro delgada y no puede traducir más que en queja los arrebatos de la pasión de Casandra» [Díez Canedo 1919: 13-14].

La temporada avanza y Carmen continua con dificultades para obtener el reconocimiento del público. En una ocasión incluso, llega a mostrar su desagrado en plena función. En *La razón del mal amor*, una obra de un escritor novel, la prensa recoge el incidente que ya hemos mencionado:

Ricardo Calvo y Francisco Fuentes estuvieron acertados, cosa que no podemos decir de los demás. La señorita Ruiz Moragas luchaba, eso sí, con el desagrado de la sala. Durante el parlamento de la danza, además, cayeron algunas monedas de cobre en el tablado, broma cruel que no puede estar justificada nunca, por graves que sean las deficiencias del artista o de la obra [Alsina 1920: 9].

A pesar de todas las dificultades Carmen va consolida poco a poco su posición como primera actriz, aunque es con el papel de Diana, de *El desdén con el desdén*, cuando, en la función de su beneficio, consigue un éxito de público.

La prensa lo refrenda aunque con matices, como el que refleja Mori cuando afirma que «Carmen ha conquistado el Español, y aunque no puede decirse que sea una de las primeras actrices españolas —a esto no se llega tan pronto— es ya indiscutiblemente una de las más atrayentes» [Mori 1920a:1].

Hay que añadir que durante estos años, la actriz no sólo continúa, sino que aumenta sus presencia en las revistas y actos sociales. Esto ocurre, no solo con motivo de su actividad teatral, sino por su relevancia como personaje público; y en menor medida como artista. Se suceden los homenajes, actos benéficos, fotografías de moda, galas del Sindicato de Actores y eventos artísticos.

Permanece en la compañía de Ricardo Calvo, como he mencionado, hasta terminar la temporada 1921-1922. Su aprendizaje, junto a Ricardo Calvo y su

experiencia con los clásicos formarán parte de su experiencia reconocida y de su prestigio artístico desde entonces.

II.3.1.4. La primera compañía propia

Carmen [Fig. 4], ya reforzada en su prestigio, ha decidido emprender un camino en solitario y decide formar compañía propia. En diciembre de 1922, debuta en el teatro Cervantes de Albacete con *El desdén con el desdén*, de Moreto. El clásico, será el repertorio que más represente, aunque estrene y presente también obras contemporáneas.

No logra reunir un elenco de primero orden, y lleva como primer actor a una figura mediana como José Monteagudo. Para resto de la compañía tampoco consigue contratar un grupo de calidad. Sin embargo, como curiosidad, encontramos que uno de los actores secundarios se convertirá, en un futuro, en un personaje decisivo en la historia del cine español: el director Florián Rey (1894-1962).

Inicia una gira que comprende, entre otras ciudades, Valencia, Huesca y Vigo. Después, la compañía, que sufre cambios en el elenco, continúa su actividad itinerante durante el año 1923, y tras trabajar en Bilbao, en el otoño, se incorpora Rafael Calvo a la formación. El primo de Ricardo sustituirá, pocas semanas después, a Monteagudo, que abandona la compañía en diciembre.

La gira continúa durante la mayor parte del año 1924. Ofrece nuevos títulos clásicos como, *Marta la piadosa*, o *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara. También podemos encontrar éxitos extranjeros y nacionales como *La dama de las camelias*, *Los pescadores* o *Mancha que limpia*, entre otras. Sin embargo, el título de más prestigio con el que comienza el año, es *La razón de los demás*, de Pirandello.

Los continuos problemas a los que se enfrenta como empresaria durante este periodo, aparecen detallados en el artículo que escribe, años después, para *Heraldo de Madrid* [Ruiz Moragas 1927: 7], y llevan a la actriz a desistir, por el momento del proyecto de compañía propia.

El nuevo matrimonio de Gaona en México, en enero de 1925, genera una gran cantidad de noticias alrededor de Carmen. La actriz ha detenido su actividad escénica para dar a luz a su hija Teresa, en julio de 1925, una niña fruto, al parecer, del comentado romance con Alfonso XIII. Seguramente, por esta razón, el alumbramiento se produce en un lugar apartado de las miradas: Florencia.

II.3.1.5. El teatro Fontalba y nueva compañía propia

Al regreso retoma su actividad profesional con rapidez. Seis años después de su rodaje, se estrena, por fin, *La madona de las rosas*, en Madrid, en el cine Royalty, y recibe una oferta interesante: ser contratada por el teatro Fontalba de Madrid.

Las condiciones son excelentes: 30 duros diarios y una función de beneficio. Carmen acepta, y debuta, en septiembre de 1925, con la obra de Benavente, *Los yernos*. En este momento, según insiste la prensa, es la actriz mejor pagada de Madrid.

En este año graba los cuatro discos a los que nos hemos referido en los capítulos correspondientes. Aparece en la publicidad con el sobrenombre de «La reina de la dicción y del romanticismo», según reza la publicidad, que ofrece una nueva experiencia: «Para estas últimas impresiones, Odeon ha puesto de manifiesto su supremacía industrial sobre todas las demás marcas, tanto en lo que afecta a la fabricación de los discos, como a la parte técnica de los mismos, obteniéndose el resultado apetecido, ya que jamás se había logrado una impresión tan perfecta y natural de voz femenina».

Ya como primera actriz del teatro Fontalba [Fig. 5] se rodea del cómico Ricardo Puga, y actores solventes como Luis Peña o la joven Pilar Calvo. Durante la temporada, representa tras el estreno del título de Benavente, obras como *Poderoso caballero es don dinero*, de Paul Armont (1874-1943) y Marcel Gerbidon (1868-1933); *La cabalgata de los reyes* de Muñoz Seca y Pérez Fernández; y *Un héroe contemporáneo* de Claudio de la Torre (1895-1973).

Tras participar en diversos actos como un homenaje a Margarita Xirgu, una función benéfica para la Cruz Roja o el homenaje femenino a Primo de Rivera, termina la temporada en junio, sin anunciar planes para reincorporarse a la escena.

Aunque deja de trabajar durante tres años continúa desarrollando una intensa vida social que refleja la prensa de aquellos años. Su hijo Leandro —también, al parecer de Alfonso XIII—, nace en abril de 1929, aunque su relación con el monarca termina —siempre moviéndonos en el territorio de comentarios y suposiciones— antes de aquella fecha.

Carmen inicia una nueva relación con el intelectual, crítico y escritor Juan Chabás —más joven que ella—, con quien compartió el resto de su vida, y se retira un tiempo de la profesión.

Los años siguientes aunque permanece retirada de la escena, participa en actos sociales y benéficos, y recita versos en alguna ocasión puntual.

En 1930 vuelve a trabajar para el cine, esta vez en París. Rueda dos películas: *El tesoro de los Mendos*, para la Paramount, dirigida por Benito Perojo (1894-1974) —una película que parece no haber existido nunca—; y después *Doña mentiras*, dirigida por el chileno Adelqui Migliar (1891-1956).

Su retiro de las tablas se prolonga hasta 1931, año en el que vuelve a formar compañía propia. Para ello vuelve a contar con Rafael Calvo, entre otros. El repertorio que anuncia vuelve a estar plagado de clásicos como *Mirandolina* (un arreglo de *La Locandiera*), de Goldoni, o *Berenice*, de Racine. Sin embargo, el texto más interesante es muy novedoso: *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux (1882-1944).

Presenta *Manon Lescaut*, una adaptación de Ardavín de la novela del Abate Prévost (1697-1697), en el teatro Principal de Ávila, en octubre de 1931. La gira llevará a la compañía al teatro Goya de Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia, entre otras ciudades, hasta recalar, en Madrid en abril de 1932.

En la capital trabaja en el teatro Cómico durante los meses de abril y mayo. Al terminar se traslada al teatro María Isabel durante el mes de junio, donde termina su última aventura como empresaria teatral.

II.3.1.6. La recitante y Rivas Cherif

Durante estos años sus intervenciones radiofónicas se multiplican, y recita textos de lo más variado. También es requerida para doblar algunas películas americanas de éxito. Estas apariciones crean a su alrededor cierto prestigio como recitante, que se une a las apreciaciones que la crítica madrileña dedica a lo que consideran una elegante dicción. En *La Correspondencia* el crítico no duda en afirmar que «a más de una de nuestras grandes figuras de la escena podría Carmen Moragas dar lecciones de eminente recitadora» [E. Morales 1932: 3].

Su actividad social no se detiene y participa en numerosos actos y homenajes. Y es durante aquel año 1933 cuando comienza a relacionarse y a prestar su apoyo al entorno de Cipriano de Rivas Cherif, que está empeñado en su proyecto de Teatro-Escuela de Arte Experimental.

Rueda y estrena la que será su última película, dirigida por Florián Rey: *El novio de Mamá*. En ella comparte cartel con Imperio Argentina, Miguel Ligeró y Enrique Guitart, entre otros, e interpreta un pequeño papel que, sin embargo, le proporciona mucha repercusión.

Ya en 1935 su implicación con el mencionado proyecto de Rivas es total. Asiste a los estrenos en el teatro María Guerrero, como el de *La fiera*, de Galdós en enero. Pero su intervención más importante será una colaboración como actriz en el T.E.A., junto a los jóvenes actores del segundo curso que interpretan *La corona merecida*, dentro del ciclo dedicado a Lope de Vega en marzo. La dirección del espectáculo corre a cargo de Juan Chabás.

Su enfermedad se manifiesta por vez primera en abril y tiene que operarse de inmediato tras interrumpir toda su actividad profesional. Recuperada regresa para implicarse de nuevo en el proyecto de Rivas y en los diversos proyectos que tenía comprometidos con anterioridad.

El más importante de ellos es, junto a Juan Chavás y Rafael Calvo, la llamada compañía cooperativa de Artistas Reunidos. En la línea de otras compañías del momento tratan de apostar por la plástica escénica, y encargan decorados de Burmann, figurines de Bartolozzi y música original a Rodolfo Nalfften para sus títulos principales: *El castigo sin venganza* y *La buena guarda*, de Lope de Vega. Con ellos comienza una gira en Ávila en junio, que no llega a completar.

En junio de 1935 graba para el sello Gramophone el mencionado disco en el que recita fragmentos de *La moza de cántaro* y *Peribañez*. Al poco tiempo la enfermedad de la actriz se agrava y deben suspender todas las funciones contratadas. Tras un año de enfermedad fallece en Madrid el 12 de junio de 1936.

II.3.2. Un breve apunte sobre Enrique Borrás

A diferencia de los actores antes investigados, la vida de Enrique Borrás ha sido narrada en diversas ocasiones. La biografía más profusa y divulgada, *Memorias de Enrique Borrás*, fue editada en el año 1956 y redactada por el abogado y periodista Pablo Vila San Juan. Otras publicaciones dedicadas a la vida profesional del actor habían aparecido antes, como *Enrique Borrás, notas biográficas de su vida artística*, que firma Salvador Bonavía Panyella (1907-1959) y prologa el dramaturgo José Andrés de Prada (1895-1968), un librito sin fecha concreta de edición, pero que estimo debió publicarse a mediados de los años cuarenta; y sobre todo el coleccionable de la Revista Lecturas en su número 177, de febrero de 1936, en su serie Lecturas Biográficas titulado *La vida de Enrique Borrás contada por él mismo*, escrito por José Baeza en febrero de 1936.

Si bien en los casos anteriores hemos investigado de manera detallada la vida de los protagonistas, dada la facilidad existente para acceder a la información necesaria, me limitaré a consignar brevemente aquellos datos que resulten de interés para el trabajo.

Nace en Badalona, en el número 44 de la calle de San Pedro. Es hijo de una familia de comerciantes, ya que su padre era el dueño de una tienda de comestibles y vinos.

Su vocación se despierta recitando poemas en una celebración del colegio, y se convierte en poco tiempo en el «niño recitador» del centro. Durante su adolescencia, su fama se va extendiendo por la ciudad hasta que un día, el pedagogo y escritor Antonio Boni y Fintestá (1861-1912), le pide que recite uno de sus poemas, que acaba de ganar un certamen literario. Solicita al joven que lo declame en la entrega de premios, y tiene tal éxito que, algunos de los presentes, le ofrecen integrarse en una compañía de aficionados.

Esta agrupación le propone que actúe en *Les joies de la Roser*, de Frederic Soler *Pitarra*, para interpretar al protagonista. Esta manera de acceder al teatro, sin escalafones, será una de las constantes en los comentarios sobre su carrera, ya que el actor se jacta en muchas ocasiones de no haber interpretado nunca más que protagonistas, desde el comienzo de su carrera.

Su autoridad en el elenco es significativa, y además de interpretar los roles principales, al poco tiempo ya se encarga de la dirección del conjunto. Por esas fechas comienza a colaborar con una compañía profesional, según él tan desastrosa, que acaba pidiendo aparecer en los carteles con un seudónimo, para evitar contaminar su carrera con aquellos tropiezos.

Un elenco de aficionados de Badalona prepara una actuación en Barcelona, con el alcalde de Badalona (que le cede el protagonista) en el reparto. La obra era *La pasión y muerte de Jesucristo* y la interpretan en el Circo Barcelonés. Al comenzar la representación, lo que es un drama parece transformarse por obra del público en un sainete. Sin embargo su entrada a escena salva la función, acontecimiento que tiene cierta trascendencia en la ciudad.

Tras los ecos de aquello le ofrecen en 1886 entrar a formar parte de la compañía de Antonio Tutau (1844-1898), uno de los directores importantes de finales de siglo XIX, y cuya compañía, que era toda una institución en los teatros de Cataluña, necesita con urgencia un galán en el teatro novedades.

Ante la negativa de Borrás de aceptar una prueba, le ofrecen un bolo —entonces se consideraba un bolo «una función en la que toman parte actores que a veces se separan después de la representación y no vuelven a trabajar juntos en la vida» [Baeza 1936: 69]— y representan *La campana de la Almudaina*, del dramaturgo balear Joan Palou i Coll (1828-1906). Tutau tras la prueba queda contento y le contrata por siete pesetas.

Tiene dieciocho años y debuta en Barcelona, en función de tarde, con *Los guantes del cochero*, de Xavier Santero (1848.1923). En función de noche debe representar *El gran Galeoto*, de Echegaray, y solventa el trámite convertido en primer actor y mejorando al poco tiempo su situación económica.

Tras el trabajo con Tutau, pasa por varias compañías hasta que ingresa en la de Antonio Vico, al que consideró en adelante su maestro, como indicó en numerosas declaraciones durante años.

«Era único e inimitable, porque no se atendía a ningún estilo ni escuela, sino que su único guía era la inspiración y su único maestro estaba dentro de él» [Baeza 1936: 70].

Sin embargo a pesar de su cariño y respeto, Borrás no será considerado por muchos el heredero de Vico, y el mismo Rivas Cherif lo califica como «gran admirador de Vico», afirmando que la descendencia correspondía a Morano, como hemos indicado [Rivas 1991:129].

Haciendo temporada en Valencia estrena *Terra Baixa*, de Guimerà, que se convertirá en una de las obras más importantes de su carrera; con un personaje como Manelic, que se acabará identificando con el actor para siempre con el estreno en Barcelona meses después, en el teatro Romea, por mediación del propio Guimerà.

A partir de entonces el desarrollo de su carrera, vinculada como en el caso de Morano a su propia compañía, fomenta y desarrolla su propio estilo hasta convertirlo en una manera propia y peculiar de la que hablaré más adelante. Su trabajo, como el de sus compañeros, debe confrontarse con épocas de crisis, el reinado de la astracanada y las zarzuelas, y la frivolidad reinante.

Además de su repertorio catalán coincidió durante años en una buena cantidad de títulos que se consideraban inexcusables para determinado tipo de actor, y así interpretó obras como *Otelo*, *La huelga de los herreros*, *El cardenal*, o *En Flandes se ha puesto el sol*.

Su apuesta por el personaje va tomando forma, y su manera de construir los tipos se define alejado de las tendencias realistas.

En mi vida escénica he aprendido que el arte dramático no debe ser nunca un calco de la realidad, sino que hay que dar su parte al idealismo. Cuando menos, ese es mi estilo y mi norma [Baeza 1936:73].

Vinculado como he señalado a la dramaturgia catalana de la época, su relación con los clásicos castellanos se centra al principio en dos títulos: *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, de cuyas representaciones protagonizadas por el actor catalán hablaré más adelante.

También interpreta obras del llamado entonces «Repertorio antiguo»: pertenecientes al Siglo de Oro, como *García del Castañar* [Fig. 5], de Rojas Zorrilla, *El villano en su rincón*, de Lope de Vega o *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara; y a la época romántica, como, *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *El zapatero y el rey* o *Don Juan Tenorio*.

Sin embargo tal y como las grabaciones atestiguan y podrá verificarse en el análisis, sus maneras declamatorias, ya consolidadas durante los años veinte, son consideradas como propias de un género, y se comenta la dificultad que tenía el actor para la sobriedad.

De paso el gran Zacconi por Barcelona, lleváronle a ver a Enrique Borrás en una de las mejores interpretaciones suyas. «Bueon attore —dijo el italiano—. Y añadió: «melodrammatico però (buen actor; pero melodramático). Justo. No se dice mejor con más palabras [Rivas Cherif 1991: 212].

Tras tantos años de trabajo resulta significativo que los dos periodos más trascendentes de Borrás, dejando aparte su relación con la dramaturgia catalana, sean su paso por el Español con Ricardo Calvo, del que ya hemos hablado, y sobre todo su vinculación con la actriz Margarita Xirgu y los años, también en el mismo coliseo, junto a Cipriano Rivas Cherif¹¹.

¹¹ Periodo profusamente estudiado en: Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel (2000): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de español de su época*, Madrid, Ade; Gil Fombellida, M^a del Carmen (2003): *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos.

Cherif, además de considerarlo como un actor lleno de inseguridades —no trabajaba, por ejemplo, cómodo sin el apuntador— señala que aunque el Pedro Crespo conocido — popular y de gran éxito—, sea del de Borrás, lo considera equivocado. La razón es que, según el director (aunque lo comprobaremos al analizar su grabación) adornaba el papel con una prosopopeya que lo alejaba del tipo rústico [Rivas Cherif 1991: 234, 236].

En su libro *Como hacer teatro* transcribe un ejemplo de cómo Borrás decía los famosos versos de Pedro Crespo [Fig. 6]:

Si, ya lo sé, Borrás —y le aplauden— dice: Al rrrey (y aquí una coma alta, un agudo brillante —y alza la mano en alto, levantando un dedo admonitorio), la hacienda y la vida/ Se ha de dar; pero el honor/ (preciosa nota baja en oor; y caída de latiguillo) es patrimonio del alma y el alma sólo es de Dios (muy deprisa, muy deprisa, muy deprisa) [Rivas 1991: 243].

La figura de Borrás como actor hecho a sí mismo, sin una escuela concreta, sin herederos en el ámbito castellano, queda un poco desdibujada con el tiempo. Su decadencia que se inicia tras la guerra, lo relega a ser una figura a homenajear, con los habituales recelos por parte de las autoridades franquistas tras su vinculación con algunos de los artistas e intelectuales perseguidos o encarcelados de la posguerra.



Fig. 1. Carmen Ruiz Moragas con el torero Gaona 1917



Fig. 2 Carmen Ruiz Moragas en 1929



Fig. 3. Carmen Ruiz Moragas en su casa



Fig. 4. Carmen Ruiz Moragas en un posado



Fig. 5. Enrique Borrás como García del Castañar



Fig. 6 Enrique Borrás como Pedro Crespo

III. LA DECLAMACIÓN DEL VERSO

Los otros dos aspectos a tener en cuenta para hablar sobre declamación son los que voy a desarrollar a continuación: el de la formación y el de la crítica. El primero tiene su reflejo en los tratados de declamación, y el segundo en las publicaciones —prensa y libros— de la época.

III.1 Los tratados de declamación

A mediados del siglo XVIII, el Siglo de Oro hace tiempo agonizante como corriente literaria, se ha transformado en un movimiento decadente, tendente a la exageración y condenado a repetirse en una espiral imposible. Si los poetas se muestran incapaces de encontrar caminos que propicien la necesaria renovación literaria, en el mundo escénico va a ocurrir lo mismo debido al habitual inmovilismo español; más tendente al parche provisional que a la reforma radical. La inercia del negocio teatral motiva, además, que dentro de nuestras fronteras no despunte, entre los artistas, ningún tipo de afán renovador.

A partir de entonces comienza la aparición de textos de materia teatral que se publican con el claro objetivo de modificar, mediante la instrucción de los protagonistas del arte escénico, la situación de la escena española a lo largo de los años. Esta materia se ha estudiado profusamente en las últimas dos décadas, y así podemos encontrar

algunos de los textos fundamentales de los últimos tres siglos prologados con espléndidas ediciones.

Después voy a realizar un repaso, en orden cronológico, de los tratados de declamación que aparecieron en España desde 1751 —donde comienza la penetración de nuevas ideas—, y circunscribiré el estudio a las partes relativas a la voz del actor y a las maneras de decir el verso que dichos tratados proponen. Extraeré aquellas partes que interesen a mi estudio, y dejaré aparte otras cuestiones que se apartan del tema que nos ocupa, que han sido ya estudiadas, y que por razones de espacio me resultaría imposible abarcar.

La mayor parte de los tratados que vamos a estudiar en los siguientes capítulos, evidencian una gran influencia de los más importantes libros sobre teatro que se publican en Europa por aquellos años, cuando no son directamente traducciones. Pero son estas ediciones españolas, las que de manera más posible pudieron tener algún reflejo en las maneras profesionales y en los planteamientos a la hora de instaurar una manera de decir el verso y utilizar la voz en el teatro.

Hay que tener en cuenta que en España, durante todos los periodos que vamos a estudiar, este interés por la reflexión en el ámbito teatral europeo, sustentado por un reducido número de intelectuales inquietos por el estado de las artes en su país, no siempre será bien visto. Como todo intento de cambio, sufrirá, con mucha frecuencia, el rechazo frontal de gran parte de la profesión cómica y literaria que opina que el cambio es innecesario.

III.1.1. La llegada de las nuevas ideas

Desde la llegada de la casa borbónica a España, con el cambio de siglo, la influencia del gusto francés comienza a tener en la Península un calado paulatino. Es tomado por una parte de la élite intelectual como un posible camino de transformación, que posibilite que una España anquilosada pueda converger con Europa —sobre todo con Italia y Francia— en todos los aspectos; desde lo político a lo social, pasando por lo militar y lo artístico.

Estos primeros tratados, que constituyen una primera tentativa para reformar lo escénico, parten de aquellos individuos que pueden viajar o acceder a volúmenes procedentes de Francia. Será, pues, un movimiento que se iniciará desde la intelectualidad madrileña.

III.1.1.1. *Memorias literarias de París*

Si bien la conocida *Poética*, de Ignacio de Luzán (1702-1754) es un tratado que se ciñe a lo literario, sus *Memorias literarias de París*, publicadas en 1751 aportan otro tipo de información al lector. Entre otros muchos temas el libro da fe de los contrastes que el autor encuentra entre la vida escénica que contempla durante sus años en la embajada española en París, y la vida teatral española.

Una de las grandes impresiones de Luzán será el libro publicado un año antes, en 1750, durante su estancia parisina. Se trata de *L'art du théâtre*, de Antoine-François Valentin Riccoboni (1707-1772), actor de la Comedia Italiana de París, de la que fue director en 1716. En este libro Luzán basa algunos de los comentarios que, sobre declamación, plasma en sus *Memorias*. Es de suponer que, en su viaje de vuelta, trajese un ejemplar consigo, y fuese el primer introductor de este importante tratado en España.

En cuanto a los aspectos de lo declamatorio, una de las primeras cosas que llama su atención es que el trabajo comienza por la memoria. El intelectual aragonés se sorprende por que «los cómicos saben de ordinario tan bien su papel, que no necesitan de apunte» [Luzán 1751: 95], algo en lo que insiste, maravillado ante actores que «entienden y saben perfectamente sus papeles, de modo, que nunca, o muy rara vez necesitan de que el apuntador les sugiera el principio de algún verso» [1751: 115- 116].

Otro aspecto que destaca es más técnico, ya que se da cuenta de que «la pronunciación es clara, distinta, y exacta: la expresión viva y propia: la acción animada, libre y con arte» [1751: 116], aunque su gusto español se resienta ante las tragedias francesas, debido a cierta tendencia que siente «afectada, y declamatoria». A este respecto el autor llega a confesar que la exageración que contempla no llega siempre a convencerle, aunque lo justifica por la dimensión de los asuntos y las pasiones que contienen los lances trágicos.

Sin embargo a pesar de la afectación, explica que en el teatro francés ha tenido lugar una evolución en materia declamatoria. El género ha pasado de «una declamación muy pausada» en el tiempo de Luis XIV, a los cambios que introdujo el actor de la compañía de Molière, Michel Baron (1653-1729). Este intérprete reaccionó contra aquel vicio, y procuró introducir «al principio de este siglo, la naturalidad, y propiedad» [1751: 117].

III.1.1.2. *Discurso II sobre las tragedias españolas*

En 1750, El historiador, crítico y dramaturgo Agustín Montiano y Luyando (1697-1764), fundador y primer director de la Real Academia de la Historia, publica un libro titulado *Discurso sobre las tragedias españolas*. Contiene, en primer lugar un discurso en el que trata de abordar la historia literaria de la tragedia en la literatura española y pone en valor a los tratadistas que le preceden; y en segundo lugar incluye una tragedia propia titulada *Virginia*, que pretende ser un modelo para los escritores que aborden el género trágico en el futuro.

La segunda parte del mencionado libro, publicada en 1753, y que contiene la tragedia *Ataulpho* —con el mismo propósito que la anterior—, comienza con un discurso en el que el autor se aparta de lo literario, para centrarse en lo que entiende que debe ser la representación escénica de lo trágico. Montiano opina que la práctica del teatro debe ajustarse, del mismo modo que la escritura, a una serie de leyes estrictas para reconducir el, a su juicio, nefasto camino del teatro de su tiempo.

Sobre el campo que nos ocupa las mayores influencias del discurso de Montiano son dos: *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe* (1740), la edición francesa del libro del actor italiano Luigi Riccoboni (1674-1753), en los que reaccionaba ante la decadencia de la tradición teatral italiana; y el mencionado *L'art du teatre* de (1750), de su hijo Antoine-François Riccoboni, que seguramente acababa de traer su amigo Ignacio Luzán de la capital francesa. A estos dos habría que añadir un curioso manual nacional para cuestiones de dicción: *Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos* (1620) de Juan Pablo Bonet.

Tras incidir en temas relativos a la representación, y a los aspectos gestuales del trabajo del actor, Montiano entiende que los afectos condicionan la manera de utilizar la voz, y así, «en los atroces ha de ser la voz concitada; en los tristes lastimosa; en los medianos reducida; en los grandes majestuosa; en los de temor turbada; en los de cariño tierna; en los de respeto algo remisa; en los de piedad blanda; en los de cólera interrumpida; y en los comunes con un tono regular» [Montiano 1753: 95-96]. El actor ha de estar atento al registro de las pasiones y no equivocarse con las correspondencias que la voz escénica demanda.

La formación a través del ejercicio vocal obliga un único camino para lograr el dominio de la voz: conocer el propio instrumento.

Aplicándose el actor a recitar alto, y a examinar hasta donde llega su voz fin decadencia: donde es ya agrio su sonido; dónde trémulo; y donde es preciso que trabaje la modulación, a fin de lograr con una obstinada tarea la flexibilidad de garganta, que es la que vence, o modera semejantes desigualdades, y imperfecciones del aliento; y la que facilita la pronunciación limpia, y suficiente al grado de vigor, o tenuidad, entereza, o depresión, aspereza o suavidad, que más se ajuste a las palabras, o intento que se representare [1753: 96-97].

En lo tocante a la pronunciación piensa que el problema parte de que la mayor parte de los actores consideran equivocadamente que la tienen perfecta, que no necesitan maestro y que no pueden aplicarse reglas para su uso. Pero el hecho es que no advierten de que en todas las provincias españolas se habla con algún defecto, y que es preciso rectificar y pulir el habla para la escena. La búsqueda de un castellano perfecto es un objetivo claro para Montiano; no debe quedar ni rastro de acento o deje en el habla del intérprete.

En este sentido aboga por un habla elegante y una pronunciación cristalina, alejada de acentos regionales. Su objetivo es conseguir en el intérprete la unión de la naturalidad y la exactitud en todos los tonos y afectos que se utilicen en el drama, para así encontrar la expresión más adecuada y proporcionada. Pero una vez lograda la perfecta pronunciación, quedan otros peligros por evitar: el tonillo y la monotonía:

El tonillo es el más enfadoso, porque no hay oído que aguante sin impaciencia aquel sonsonete con que se rompe el verso, o se termina, ya elevando desmedidamente la voz, ya deprimiéndola con languidez, o ya manteniéndola sin inflexión alguna. La monotonía, que sólo difiere del tonillo en no percibirse tanto, y en ser menos bárbara, y usual, es aquella uniforme entonación en las palabras, en las clausulas, y en la cantidad del metro, de que resulta una repetida semejanza en la representación, más, o menos sensible, según son más, o menos las varias modulaciones requisitas, para exprimir los afectos que con ellas, y la acción se demuestran [1753:102-103].

Evitar la mencionada monotonía es cuestión de diversidad de tonos e inflexiones, para llevar al auditorio a que encuentre verosímiles los complejos afectos humanos que se tratan de expresar. La búsqueda de una expresión variada y natural es imprescindible, y para ello no hay más que una solución: la formación.

Es necesario pues un método para ejercitar la pronunciación y practicar las reglas, para salir a la escena con una doble seguridad, la de la práctica y la del conocimiento.

El método que propone Montiano es sencillo, y lo describe por etapas. Primero leyendo en un cuarto con el objetivo de que los pocos oyentes reflexionen sobre lo que escuchan. En esta fase priman el razonamiento y la reflexión, y se debe excluir la emoción incluso de los pasajes más intensos, que deberán señalarse pero no expresarse con energía. De esta manera se acostumbra la voz a mantenerse uniforme con el tono general del discurso.

La segunda fase de este sistema comienza justo después, ya que el actor comienza a variar los tonos, como cuando se lee en una academia pública. Se debe tratar de hacer comprender la elegancia de la forma del discurso, lo bello de la frase y de la elección de las palabras. Se busca la sonoridad al ampliar el espacio donde se habla y la cantidad de espectadores, y se trata de primar la belleza y exactitud de la pronunciación.

Pone como ejemplo el tono de un abogado y su fuerza de expresión, ya que este profesional habla a personas respetables y trata de convencer mediante lo emocional como camino más seguro, y razonar de manera vigorosa pero sin mostrar orgullo. Sin embargo es distinta la declamación del orador religioso, desde el púlpito, donde el tono tiende a elevarse y suena dominante. El orador sagrado habla desde quien se sabe muy superior a cuantos le escuchan, y las materias que trata son dignas de veneración, así que es preciso que inspire al oyente, sin perder nunca el respeto que debe inspirar. Cuando aconseja es como si ordena, y cuando recurre a la emoción busca únicamente la piedad, y su maneta de hablar expresa grandeza y majestad, así que se puede permitir incluso momentos de entusiasmo.

Sin embargo en una comparación final deja claro el lugar del actor, ya que en la escena se unifican el uso de los diferentes tonos a la expresión de los afectos. El actor, a diferencia del resto de oradores, en la escena representa un personaje, y todo lo que dice debe parecer espontáneo y verosímil.

Pese al esfuerzo de Montiano, la recepción del *Discurso*, en España, fue terrible. Dejando aparte un pequeño grupo de intelectuales afines, la publicación fue objeto de un ataque «sañudo y personal, que contrastaba con la índole pacífica e inofensiva del excelente Montiano. Las bárbaras costumbres literarias del siglo pasado no respetaban ni la ancianidad ni el mérito» [Menéndez Pelayo 2008: 147].

A pesar del mérito del tratado que hemos examinado, ninguno de los dos libros sobre la tragedia ha sido nunca reeditado, y los estudios sobre ellos son escasos. Obviamente, la segunda parte, menos literaria y deudora en gran parte a tratados extranjeros, ha sido casi olvidada por el mundo de la crítica y la escena, donde no tuvo apenas repercusión en su tiempo.

III.1.1.3. El *Arte cómico*, de Rezano

Actor reconvertido por motivos de intransigencia familiar en autor de comedias y sainetes, escribe un par de folletos sobre técnicas de representación donde pretende «abarcar diferentes aspectos del arte cómico desde la perspectiva de los intérpretes para evitar las imperfecciones en su trabajo» [Ríos 2009: 692]. A diferencia de los textos citados anteriormente, este está escrito por alguien que conoce desde dentro la práctica escénica, y aunque es deudor de algunas de las ideas generales sobre interpretación que vienen del entorno europeo, trata de incorporarlas a las circunstancias del arte escénico que conoce.

Sobre la materia concreta que nos ocupa Rezano desarrolla sus ideas sobre la manera de utilizar la voz en escena en su segundo folleto. Lo hace en un apartado titulado: *Punto sexto que trata del modo de imponerse en los caracteres y el arreglo de voz*, donde expone preocupaciones muy básicas sobre el volumen y su proporción, siempre partiendo del propio actor y sus circunstancias.

Para el autor «el arreglar, y medir la voz» es algo necesario para el intérprete. Estima el autor que ya que uno no tiene la voz que quiere, sino la que le ha dado Dios, debe adaptarse a sus posibilidades naturales «de modo que no disuene, ni con la demasiada voz, que grite, ni con la más pequeña, que no le oiga». El espacio donde se ha de representar es importante, y ha de probarse antes de representar, para luego «conducir la voz con un temple siempre, haciéndose inteligible a todo el auditorio» [Rezano 1768: 16].

También se muestra partidario de la variedad en el uso, ya que las comedias contienen diferentes situaciones que requieren distintos volúmenes, y el intérprete debe hacer lo que para la acción resulte conveniente. Esto debe hacerse siempre de manera proporcionada, sin acudir al grito, «sino excediendo un poco de la voz usual, ya en exclamaciones tristes, lamentables, o implorando, o ya que sean gozosas, y de places, pues es parte que aviva los afectos aquel crecer de voz, y aun mismo tiempo anima al

actor, y mueve al que oye» [1768: 16-17]. El equilibrio entre la energía y las pasiones a desarrollar debe, pues, ser equilibrado.

Para los registros más bajos la recomendación tiene que ver, también, con medirse; pero con la precaución añadida de que el auditorio no se pierda ni una palabra del texto. Concretamente en los lances en los que el actor se ve obligado a usar estos volúmenes por necesidades dramáticas. En esas ocasiones el actor debe hacerlo de manera proporcional al volumen medio que utilice en la función.

III.1.1.4. Ignacio Meras y *El Arte del teatro*

Joseph de Resma, seudónimo del asturiano Ignacio Meras y Queipo de Llano (1703-1797), publica una traducción del mencionado libro *L'art du théâtre* de Antoine-François Riccoboni, editado treinta y tres años antes. Como he señalado anteriormente el libro había sido citado y estaba tras las opiniones de Luzán y Montiano, así que debía ser, al menos conocido en ciertos círculos intelectuales. En esta ocasión es traducido en su totalidad, aunque el nombre de su autor original no aparece en ninguna parte de la edición que nos ocupa.

Meras busca en la línea de la ilustración la instrucción de sus compatriotas dado el abandono en que se encuentra a su juicio el arte escénico español. Según su criterio, el teatro, está lejos de ser pura diversión y pasatiempo, y debe de ser un modelo para la buena educación y la moral, a través de contemplar acciones heroicas y gloriosas. Esta es la razón por la que las naciones cultas se han esforzado en perfeccionarle.

El propósito es elevado ya que el traductor opina que se puede medir la ilustración de una república por la mayor o menor perfección de su teatro. Y es que el desarreglo del arte escénico no tiene que ver con la mala disposición de los comediantes; sino del poco «fomento» que reciben. Hasta el momento, opina el autor, los comediantes en España no se han atendido a ninguna regla y ha sido su voluntad caprichosa la que los ha guiado hasta el momento presente, lleno de abusos.

Hay pues que desterrar del teatro «tan indecentes y envejecidos desórdenes» e instruir a los cómicos en las «verdaderas reglas del teatro, y el carácter propio que corresponde a cada papel», y así desempeñarían de manera correcta su obligación para que el arte teatral alcance las cotas de otros países europeos instruidos. Esa es la razón de la traducción y el propósito del autor, expresados en el prólogo [Resma 1783: 1-18].

Son dos los capítulos del libro traducido, en los que Riccoboni trata de manera concreta el tema de la voz escénica: los titulados *La voz*, y *La declamación*. En el

primero aborda la cuestión de la emisión de sonido, y considera este uno de los primeros pasos que debe entender el actor:

El medio de hacer salir la voz con un sonido lleno, dulce y natural, es uno de los estudios más necesarios para el teatro; debiendo desde luego nosotros percibir, cuando hablamos en voz alta, cuales son los sonidos de nuestra voz, que tienen aspereza, o frialdad, y notar si hay otros que se hacen sordos, y se sofocan en nuestra boca, cuando procuramos articularlos. Sin embargo se puede conseguir a fuerza de ejercicio suavizar los primeros, dar más vigor a los otros, y en fin hacer poco a poco iguales todos los sonidos, que nos hallamos en estado de recorrer. Un trabajo continuado consigue dar al garguero mucho más flexibilidad, que no tiene naturalmente [1783: 20-21].

El autor aconseja evitar sonidos poco naturales y considera que la propia voz debe exigir sus límites; se trata de manejar las propias condiciones con habilidad. No es conveniente forzar el pecho para «dar vigor a la expresión», ya que al necesitar para ello más aire, se hace necesario recurrir a grandes inspiraciones que resultan molestas a oídos del espectador. Además de la molestia se consigue el efecto contrario y el vigor pretendido no se alcanza.

Tras algunos ejemplos concretos más relacionados con el canto y los sonidos «abovedados» que producen los cantantes más artificiosos, el autor se centra en otro hábito de los actores que considera perjudicial: la imitación. Recordemos que el autor, descendiente de cómicos italianos, habla de los vicios del teatro francés. Así, para él, no se deben imitar a las grandes figuras precedentes, sino tratar de buscar la originalidad en la expresión; de otra manera sólo se imitan los defectos de los modelos.

Relata los funestos resultados que propició, en su tiempo, la imitación a dos famosas actrices francesas como la Champmelé, seudónimo de Marie Desmares (1642-1698), y Adrienne Lecouvreur (1692-1739), ya que las actrices jóvenes que las imitaron sólo se fijaron en los sonidos extremos, cuando lo realmente digno de imitación, siempre de manera moderada, son los registros medios.

Tras referirse a la mecánica fisiológica de la voz, pasa a hablar de lo que denomina la acción teatral, que «sólo depende del entendimiento». Comienza con una corrección etimológica, y separa la palabra declamación de grito, porque «no es la fuerza de la voz la que forma el grito, y sí la manera de producir el sonido, y sobre todo la frecuente recaída en los intervalos de la misma especie».

Achaca a los grandes espacios y a los ruidosos auditorios de la Roma antigua, la necesidad de aquellos comediantes de recurrir al grito como hábito inevitable. Y aclara que el tamaño de los teatros en Francia fuerzan al comediante a un tipo de declamación —vehemente e uniforme— que se ha perpetuado a lo largo de los años:

Principiar en voz baja, pronunciar con una lentitud afectada, prolongar los sonidos con languidez sin variarlos, elevarlos improvisadamente a las semi-pausas del sentido, y volver prontamente al tono anterior: en los momentos de pasión explicarse con un vigor extraordinario, sin dejar jamás la misma especie de modulación; es sin duda el método con que se declama; y lo que parece más sobresaliente es, que una igual manera de decir, haya nacido en Francia, y allí se haya siempre conservado [1783: 30-31].

La censura a los cómicos franceses, que pese a las críticas de Moliere o los intentos del famoso renovador y actor de su compañía Michel Baron, ha vuelto a los modos declamatorios descritos, es el prólogo al siguiente tema: los versos trágicos y su declamación en Francia.

De nuevo la lógica de la situación manda, afirma el autor, ya que los versos trágicos deben pronunciarse con los tonos que requieren las situaciones y los pensamientos que representan. De esta manera cuando un héroe trata asuntos que no le afectan su voz no debe afectarse. Se trata de la necesaria correspondencia de las pasiones con la expresión vocal de la que ya hemos tenido noticia en textos anteriores, aunque ahora la leemos en la traducción de su fuente original.

Refiriéndose evidentemente al verso francés; la lucha contra la monotonía y la uniformidad resultan asuntos claves para el actor, y aunque sea importante hablar con cierta nobleza; no se debe hablar siempre de la misma manera monótona. Aunque entiende que el verso endecasílabo francés tiene una medida uniforme, insiste en que es necesario variar el tono según la situación.

El autor desaprueba los tratados pasados, que se fundan en afirmaciones que más bien obligan a acudir a recursos afectados. Un ejemplo de ello es la absurda norma de que hay que empezar las tragedias en voz baja y aumentar la fuerza de la expresión hasta el final de la pieza. Opina que la única regla la prescribe el sentimiento a transmitir. Pero el mensaje es claro, ya que la responsabilidad, si el actor se atiene a lo que ofrece la pieza, no es enteramente del comediante, y se extiende a la habilidad del autor de la pieza a representar.

La última consideración práctica sobre asuntos vocales tiene que ver con las finalizaciones de las frases en el verso clásico. La tendencia de los actores franceses de aquellos años, que el autor desapruueba de manera enérgica, es marcar los finales de versos con comas altas o tonos abiertos que destruyen el sentido de la frase.

Ante esta moda, el autor contrapone, a través de una comparación de orden musical, la terminación que entiende «señalada por la naturaleza», que no es más que respetar los puntos como finales de frase, ya que las frases no terminadas son un defecto, a su modo de ver, insoportable. El arte del comediante, tan dependiente de lo vocal, debe apostar por lo natural:

Cuando la voz entona descendiendo un intervalo bastante alejado para semejarse al de una quinta, el oído percibe que la cláusula se halla terminada; pero, cuando el sonido de la última sílaba se encuentra semejante al de la sílaba precedente, o que sube a más alto grado que las otras, el sentido se detiene suspendido, y el espectador espera que el actor continúe. Y esta observación es más necesaria que la de aprender a formar un punto; porque de esta dependen las mudanzas del tono, que producen al oído el efecto más agradable, y hacen percibir la igualdad, y la variedad de la expresión [1783: 39-40].

Atender a los signos ortográficos para realizar y medir las pausas y conservar el sentido original de la pieza como timón del verso, será, a partir de este tratado, una demanda de muchos manuales posteriores, como veremos más adelante.

En un capítulo posterior dedicado a la unión del conjunto, demanda cierta relación entre los representantes, ya que su diversa procedencia y criterio resta la armonía necesaria al conjunto que debe contemplar el espectador. Para que se comprenda mejor este concepto utiliza un símil con un conjunto musical.

Para conseguir esto la escucha es importante desde el punto de vista del equilibrio de energías y volúmenes, y así, cuando el actor finalice su parlamento, el siguiente en hablar debe iniciar el suyo con el mismo tono que dejó su compañero.

III.1.2. La necesidad de instrucción

Al primer movimiento que acabamos de exponer, tres ediciones realizadas en imprentas importantes respaldadas por intelectuales de prestigio y los folletos de un autor teatral, se suma un segundo grupo que aboga, además de por la reforma, por

evidenciar la necesidad de instrucción para el intérprete que desembocará en la creación del conservatorio de declamación años más tarde.

La prensa de la época se suma a la reivindicación, junto a intelectuales bajo seudónimo, autores de prestigio e importantes traducciones de manuales esenciales en el teatro contemporáneo de la Europa de finales del S. XVIII. Importantes publicaciones como el *Memorial Literario* o *El Correo Mercantil* contienen artículos sobre la materia, e imprentas tan relevantes como Sancha se hacen cargo de algunos de los manuales que vamos a examinar.

III.1.2.1. Reflexiones en el *Memorial Literario*

Esta publicación se crea con el fin de manifestar los progresos de las ciencias y las artes en España, y desarrolla durante su existencia, una detallada atención a la actividad en los escenarios madrileños. De esta manera la consabida búsqueda de instrucción que reina en el periodo ilustrado, motiva que se incluya un artículo como el que nos ocupa.

Aunque no se encuentran en él cuestiones concretas sobre voz o verso, sí que podemos leer algunas adyacentes que tienen interés para formarnos una idea de los problemas y situación de los intérpretes del momento. En el mencionado texto, antes de comenzar a enumerar los defectos concretos que contienen tanto las representaciones como el funcionamiento de los teatros en la corte madrileña, el autor comienza por las faltas que encuentra en los actores.

Tras citar ejemplos que tratan de ensalzar el concepto que de los representantes se tenía en la antigüedad clásica, el autor reclama para sus contemporáneos «la inteligencia del papel y exacta imitación de los que encierra, vistiéndose del carácter, fondo que contiene, y expresando con las palabras, gestos, semblante y acciones, una imagen viva y penetrante del corazón». No pide más el autor que esta sencilla fórmula: «que entiendan el fondo del papel, y sepan bien imitar y expresar lo que en él el autor quiere que se exprese» [Anónimo 1784: 117].

Sin embargo la disculpa a los cómicos llega desde la raíz del oficio. No hay formación como en otros países. La falta de instrucción que es la que motiva muchos de los defectos. La conclusión que esto ha de tratar de solucionarse en un futuro próximo: la falta de reglas e instrucción al acceder a la profesión cómica son las causas verdaderas de los defectos en los intérpretes.

III.1.2.2. El Manifiesto de García de Villanueva y Parra

Se trata de un librito de evidentes influencias de tratados anteriores, escrito para defender y dignificar la profesión cómica que propone la formación y el concepto de autoformación como medio para el dominio de la profesión de un actor que, a su entender «ha de estar adornado de ingenio y de entendimiento nada vulgares: sin memoria y ejercicio de la comprensión no podrá vivificar lo que representa» [García de Villanueva 1788: 31]. El actor debe comprender, analizar y sacar conclusiones para ser eficaz en su trabajo:

¿Cómo será fácil dar viveza a las ideas, si es incapaz de poseerse de ellas? ¿Cómo persuadirá, aun repitiendo el papel más excelente, si no penetra tan vivamente su sentido, que supla las expresiones en caso de faltarle? ¿Cómo se revestirá del carácter proporcionado sin discernimiento, y le explicará con la acción, el movimiento, y la voz o cadencia cómica, que debe trasladar al ánimo más que perceptible el concepto, distinguiendo por la asonancia las partes de la oración, para que lleguen bien discernidas al entendimiento, y se imprima en la voluntad del que oye?» [1788: 31].

III.1.2.3. *Lauriso Tragiense*

Titulado en castellano *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*, este libro es una traducción de *De i vizj e de difetti del moderno Teatro e del modo di correggergli e d'emendarli. Ragionamenti VI*, publicado en 1753. Se trata de un manual en la clásica forma dialogada, de corte histórico, escrito por *Lauriso Tragiense*; seudónimo bajo el que se oculta el franciscano Giovanni Antonio Bianchi (1686-1759). La edición española tiene el valor de que trata de adaptar los asuntos que critica el original, sobre el teatro italiano, al contexto del teatro español. Los paralelismos aparecen en forma de notas, tanto como les resulta posible a los ilustrados traductores.

En lo relativo a la voz escénica y al verso en el teatro, el manual trata, de nuevo, los aspectos literarios de la composición en verso —los diferentes metros— y reclama un remedio en lo tocante al problema de la monotonía y la uniformidad al recitarlos. Trata de hallar el remedio a este asunto relacionando el canto o lo melódico del recitado con el canto lírico, amparándose en los orígenes de la tragedia y los cantos que acompañaban su representación.

En la parte en la que aborda la reflexión sobre el metro más adecuado para escribir una tragedia, el autor deriva en trasladar la responsabilidad del recitado al propio escritor de la obra, que debería ser capaz de evitar los defectos —la pausa versal— a los actores:

Los que gustan de solo versos endecasílabos sin alguna rima los podrán componer de manera que puedan recitarse sin hacer que se oiga siempre el sonido continuo y monótono que hacen los mismos versos, de suerte que no sea necesario al fin de cada verso hacer pausa, porque en él termine el periodo, o el miembro del periodo, o porque no habiendo en medio cosa sobre la cual se pueda hacer pausa, se necesite precisamente tomar aliento en el fin del verso [*Tragiense* 1798: 481].

Ofrece otras técnicas posibles para evitar lo que llama «molesta rimbombancia» de los endecasílabos, como incluir alguna pausa intermedia, enlazar finales y principios de verso sin tomar aliento y convertir dos versos en uno, etc. Aunque siempre enmarca en el contexto del teatro francés esta recomendación.

Ofrece varios ejemplos prácticos con los que trata de demostrar el resultado de ambas posibilidades, y lo hace reescribiendo el poema para decirlo sin atender al sonido del verso, o como si estuviese escrito en prosa. Se atiene como los tratadistas anteriores, a la puntuación como guía para hacer llegar al oyente un recitado natural, en el que se perciba la belleza de la composición. De esta manera se recitará sin lo artificioso de la rima ni el tonillo que aparece al pausar cada verso.

Pero la forma dialogada que propicia el debate, permite las contradicciones incluso del propio autor, que recuerda al lector, que los antiguos acompañaban de música y canto los versos, y se pregunta «¿por qué causa, recitándolos nosotros no podemos en la recitación ir siguiendo la armonía que ofrecen los mismos versos, y de esta suerte cantarlos de algún modo? ¿Por qué queremos nosotros quebrarlos de manera que uno sea parte de otro, a fin de que nuestro discurso parezca una prosa sin melodía ni tonillo alguno? [1798: 484].

La última reflexión sobre la materia que nos ocupa, apela de nuevo a la singularidad de cada autor y cada obra. Esta manera de entender el recitado como algo que emana de la obra singular que vamos a interpretar, es la manera adecuada de enfrentarse a la representación teatral.

III.1.2.4. El tratado de La Clairon

Reflexiones de Mma. Clairon, actriz del teatro de la comedia francesa, sobre el arte de la declamación, es una traducción de una obra autobiográfica, escrita tras la actividad escénica de esta famosa comedianta francesa, que contiene tanto abundantes referencias a cuestiones técnicas como a anécdotas de la escena de su tiempo.

En el prólogo el traductor, que firma con las iniciales J.D.M., manifiesta su propósito, que no es otro que ofrecer una obra que, considera, será de gran utilidad para mejorar el estado del teatro español de su tiempo.

Añade después su concepto fraterno de la relación entre los autores y los cómicos, ya que, así como el poeta estudia y aprende la manera de mostrar a los personajes y ocultarse él mismo, los actores estudian la naturaleza y el arte para interpretar de manera verosímil los papeles y las situaciones. Se trata de una provechosa relación de ayuda mutua, que supone igual mérito a ambos.

Comenzado el libro la actriz, en el capítulo dedicado voz y pronunciación, define el tipo de voz indispensable para un actor, que debe ser «firme y sonora». Se debe oír en todo el teatro, ser exacta, suave, fácil y capaz de matizar todas las entonaciones necesarias que exigen los afectos.

Comenzada la cuestión relativa a la técnica, censura la mala pronunciación, el gegeo o pronunciación gutural de la r, el ceceo, los tonos falsos, los sonidos duros y los acentos provinciales como obstáculos insuperables para expresarse en escena. Establece la comparación entre dos actores, que recitan versos, de igual talento pero con dos órganos vocales diferentes: uno libre y otro defectuoso.

El primero no les quitará nada de su belleza: dueño de arrojar los sonidos, de precipitarlos, de atemperarlos, de detenerlos enteramente, en una palabra, susceptible de todas las modulaciones, dejará al verso toda su dulzura y pompa. El segundo tiene precisamente que ir despacio para que se le entienda, y si quiere apresurarse dará unos sonidos mal articulados. Fuerza de la expresión, vehemencia, exactitud, armonía, elegancia, dignidad, todo se perdió [1800: 38-39].

De manera contundente opina la Clairon que para el actor los defectos en la expresión oral siempre aumentan con la edad, y que a la larga resultan insuperables. Sin embargo se muestra más flexible cuando se trata de un actor que sufre una única imperfección. Citan casos de su tiempo y admite que pueden superarse, o incluso

enmascarase con otras virtudes del intérprete. Pero se muestra taxativa en lo tocante a la perfecta dicción, que considera obligatoria para el cómico: hablar de manera que se le entienda.

III.1.2.5. Las pasiones de *Zeglirscosac*

Identificado hace algunos años por Fernando Doménech, su autor Francisco Rodríguez Ledesma publica en 1800 este tratado que bebe de Lessing, LeBrun y Engel. Su edición reciente, a cargo del mismo Doménech, Guadalupe Soria y David Conte ha evidenciado las deudas y los valores de la obra de este ilustrado.

Si bien *Ensayo sobre le origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* es un manual centrado de manera fundamental en el gesto, contiene algunas valiosas referencias a la voz escénica tanto en el discurso preliminar como en la introducción que paso a describir.

El autor aboga por la idea de referencia de su tiempo respecto a los cómicos: la adecuación del actor a su papel debe hacerse de una manera reglada y lógica, ya que «cada actor debe sentir lo que dice, y manifestarlo con el tono de voz y las actitudes convenientes». Considera esto como algo necesario pues «el pasaje más bello, leído o declamado sin expresión y acentos propios a la situación, ningún efecto produce».

La diferencia radica según el autor no sólo en el necesario proceso memorístico; sino en la inteligencia del intérprete:

El estudiante que recita de memoria una oda de Horacio fatiga al oyente con su monotonía: y sin embargo, a fuerza de lecciones y de cuidado, se puede llegar a hacerle sentir las bellezas, y a manifestarlas con la expresión conveniente, pero lo reconocerá maquinalmente, y cada pasión nueva que se le quiera hacer expresar exigirá también nuevas lecciones. El actor no puede seguir este mismo método. Con frecuencia tendrá que hacer en el espacio de un mes veinte papeles de diversos caracteres. ¿Cómo los desempeñaría si fuese necesario estudiarlos solamente con el socorro de la memoria? Siendo esto imposible, es necesario que tenga bastante inteligencia para dominar con facilidad los más finos coloridos de los caracteres de cuya representación será encargado. Su obligación es de hacer lo que no siente, y lo que aprendió maquinalmente de memoria. ¿El juicio y el ingenio no tendrán que facilitarle los medios? [*Zeglirscosac* 1800: 8-9].

El actor debe conocer pues su oficio y cultivar su inteligencia para alcanzar los objetivos que requiere cada personaje de una manera sistemática. La finalidad de este razonamiento es clara: el autor, sigue a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), entiende la profesión cómica como un arte liberal; como un talento de gran mérito y digno de apreciarse en la sociedad.

III.1.2.6. Primeras reflexiones de Bretón

El dramaturgo en sus artículos publicados en *El Correo Mercantil*, entre 1831 y 1833, no sólo escribe críticas, sino que establece, con sus opiniones una suerte de poética sobre diferentes materias teatrales como la traducción. En lo relativo al trabajo de los actores, y más concretamente en materia de voz y verso, considera que el actor debe tomar una mayor responsabilidad y olvidar viejos usos:

No limitándose á aprender de memoria sus papeles; analizándolos escrupulosamente á sus solas, dando á cada verso, á cada palabra el valor conveniente; apoyando con la voz ó con la acción aquellas en que estriba la fuerza del pensamiento, el énfasis del discurso, y variando económica y naturalmente los tonos, según lo requiere la diversidad de las ideas y de los afectos. Pero si el actor, ciegamente, confiado en algunas dotes físicas de que no debiera envanecerse, en la indulgencia del público, y en la inconsiderada aprobación de sus amigos y compadres, no cuida de fortalecer su entendimiento con las nociones literarias que exige su arte, y principalmente con un estudio prolijo y filósofo de la historia; si, en vez de observarse á sí mismo delante de un espejo complaciente para hacer acopio de actitudes y visajes, no se constituye en infatigable investigador del corazón humano, y por último si, consagrando todos sus conatos, toda su existencia á la profesión que ejerce, no está dotado de una alma sensible á los halagos de la gloria, jamás saldrá de la miserable medianía [Bretón 1965: 118].

En un artículo posterior en el que aborda el tema de la acción teatral, los gestos y movimientos, que el actor asocia a la palabra, califica de ridícula la costumbre de acompañar todas las palabras con la acción, al tiempo que reprueba al cómico que sólo sabe recitar de memoria su papel. Su conclusión opta por el término medio, medido por la inteligencia y el gusto, ya que el buen actor debe tratar de situarse lejos de los extremos, acercándose a ellos cuando lo requiera el personaje.

Bretón que considera el ejercicio cómico como una materia compleja para reducir a términos fijos, a reglas infalibles, tampoco admite que la mera instrucción consiga milagros:

Difícil es reducir á principios fijos el arte de la declamación. Obligado el actor á pintar todas las pasiones, todos los afectos de la humanidad; precisado á variar hasta lo infinito sus actitudes y el tono de su voz conforme lo requieran los diversos caracteres y las modificaciones de estos en los muchos y diferentes dramas que esta destinado á representar, no hay instrucciones, no hay consejos ni preceptos que basten á sacarle de la triste medianía, si no ha nacido con el don de imitar, y si la naturaleza no le ha dotado de las facultades físicas y morales que ha menester para sacar fruto de sus propias inspiraciones. Recomendarle el estudio de la historia, de la buena literatura y otros indispensables para distinguirse en su carrera, darle algunas reglas relativas á la pronunciación, a modo de tomar aliento y á otros accesorios de la profesión, acostúmbrale á analizar prolijamente sus papeles para darse cuenta á si mismo del espíritu de cada verso, de cada frase; á esto ó poco mas pueden reducirse en nuestra opinión los elementos de su arte [1965: 218].

A los actores que no se esfuerzan en el ejercicio de su arte los engloba en lo que denomina «Charlatanismo escénico, o el arte de agradar a la multitud con poco trabajo» [1965: 313]. Entiende que un buen actor se debe formar con talento, sensibilidad y estudio, diferenciándose de los charlatanes, que sólo con facultades naturales y descaro solucionan lo que requiere mucho más.

Este tipo de actores, a los cuales detesta tienen unos recursos identificables, que Bretón enumera. En la materia que nos ocupa encontramos el punto cuarto que suele «cantar bien el verso; esto es, recitarlo con e mismo sonsonete que le acompañaba hace un siglo, porque estas y otras son venerables tradiciones de que no es lícito separarse»; y en el punto noveno, anima al actor, al hacer los finales de estrofa para ser aplaudido a que «grite desaforadamente al declamar los últimos versos» [1965: 313].

III.1.3. Primeros tratados para el conservatorio

La creación del Conservatorio en 1831 convierte a esta nueva institución en el núcleo fundamental del que emanan los nuevos tratados de declamación. Se requiere un manual, hasta ahora inexistente, que sirva como base a las enseñanzas que se imparten. Sus autores, profesores e incluso actores relevantes del momento, dirigen sus

reflexiones —algunas originales y otras inspiradas en tratados extranjeros— a las primeras promociones de alumnos.

III.1.3.1. Los *Principios de literatura*, de Castrillón

El autor, dramaturgo y conocedor del oficio, confiesa que escribe un libro lleno de cuestiones planteadas en manuales anteriores, y pretende atender la necesidad de formación primero desde lo literario —que ocupa la mayor parte de la extensión del libro—, para acabar en cuestiones más técnicas sobre lo declamatorio.

Principios de literatura acomodados a la declamación contiene un texto dialogado a la manera clásica, con un receptor definido desde el mismo título: los alumnos del recién creado Real Conservatorio de Madrid. Su objetivo es tan básico como formar actores «capaces de entender lo que digan en el teatro», y para ello comienza el libro con una idea general sobre la retórica y la poesía, para pasar después a clasificar las piezas teatrales; clasificarlas y analizar sus componentes literarios.

Dedica un capítulo al verso español «y sus especies» y continúa en otro en el que trata de manera específica sobre la declamación teatral. En este último defiende varias ideas que ya hemos leído en tratados citados anteriormente, adaptándolas de manera particular al contexto español.

Para él la búsqueda de la naturalidad es una preocupación importante, ya que, aunque hay muchas maneras de expresar una cosa, sólo hay una que sea verdaderamente natural, y esa es la que debe buscar el actor. Diferencia entre una manera natural en general, y otra manera natural en particular de abordar el trabajo. El actor debe tener una doble perspectiva: mirar al personaje en particular y a la obra en general.

Insiste en una vieja reivindicación de los tratados franceses, y así, rechaza la imitación a los actores célebres, y afirma que eso «es remedar y no imitar» a la naturaleza. La imitación de grandes figuras resulta nefasta, sobre todo en los principiantes, ya que los que esto hacen sólo se escuchan a sí mismos, y quedan satisfechos cuando logran sonidos y movimientos semejantes a los que tomaron como modelos.

También rechaza que se imiten esos modelos, ya que «la buena imitación se desentiende de los rasgos comunes, y sólo mira los característicos de la situación y del personaje». Insiste en la mirada doble, de lo general a lo particular, ya que afirma que a

las pasiones les corresponde el carácter general y a las circunstancias concretas de las personas lo particular.

Como buen ilustrado no resiste la tentación de enumerar unas reglas para los actores, para que puedan identificarse de manera adecuada con los papeles que representan. Dichas reglas son cuatro, y aunque están inspiradas en tratados anteriores, aparecen delicadamente adaptadas a la realidad española.

La primera, insiste en lo ya dicho, es entender el papel y su relación con los demás interlocutores; la segunda, graduar las pasiones en la escena según lo demande el diálogo; la tercera es relativa a la memoria, y en este punto no tiene más remedio que suavizar las demandas de tratados anteriores que rechazan el uso del apuntador, ya que el teatro en la España en la que vive, depende de esa figura. En la cuarta y última regla, que también aparece en tratados anteriores, censura la mala costumbre de dirigirse al espectador, cosa que, como sus antecesores, pide evitar.

Sobre el tono de voz apela de nuevo a la armonía del conjunto y la lógica de la situación, y opina que los actores deben escucharse y evitar diferencias notables entre sí que dañen la lógica de la convención que se representa.

En cuanto a la voz, a la que dedica un apartado específico en el capítulo XVII, vuelve a reivindicar la lógica de la situación dramática y la importancia de que el receptor entienda lo que se dice para poder transmitir la pasión que se intenta interpretar:

Dicen algunos que la declamación teatral, respecto a este punto, es una modificación que la voz recibe cuando estamos agitados por alguna pasión, y que anuncia esta disposición de nuestra alma a los que nos escuchan como la manifiestan a los que nos miran los rasgos de nuestro semblante animado por aquella pasión misma (...) De aquí es que la voz debe señalar con su tono el afecto, sin olvidar jamás las circunstancias del personaje, pues desatendidas estas la súplica parecerá bajeza, la ira furor, etc. [1832: 124].

Pero para ello hay que partir de manera necesaria del registro del actor, que debe usar siempre su voz natural y emplear el grito sólo en contadas ocasiones, cuando la acción lo demande, y no descender el tono donde no pueda ser escuchado.

La importancia de la dicción, incluso en la situación más pasional del personaje, es de nuevo puesta en relieve:

Ha de pronunciar con claridad todas las sílabas de la palabra, detenerse y hacer las pautas que prescribe la ortografía, hacer un estudio particular en corregir todo acento provincial, elevar su voz por grados cuanto sabe que la pasión que le anima ha de llegar a un extremo, economizar siempre su voz de modo que sin violencia pueda usar de ella según las circunstancias de su papel lo exijan, y en fin, conocer que no todos los versos o expresiones de su papel piden igual expresión, pues de este error nacerá la monotonía, esto es, la igualdad de sonidos [1832: 125].

Sin embargo repasa los tratados que le preceden, aconseja al actor que al recitar el verso evite ese canto monótono que marca el ritmo y aleja el discurso del tono natural. Hay que recitar el verso como tal, pero no cantarlo. Cultivar el buen gusto es imprescindible, ya que es el único maestro que puede enseñar en esta materia, para la que no existen reglas exactas.

Después el autor realiza el habitual repaso a las pasiones que, junto a un estudio de la poesía épica y bucólica, cierra este tratado en el que la formación del buen gusto del actor, como hemos visto, constituye el cimiento necesario para que este alcance la cima de su oficio, de nuevo, considerado como una profesión liberal de gran responsabilidad.

III.1.3.2. Bastús, y la primera edición de su tratado

Tratado de declamación o Arte Dramático, publicado en 1833, está dirigido a los actores, aunque el conservatorio lo adopta como manual posteriormente. El texto será ampliado y reeditado en varias ocasiones durante las décadas siguientes, como refieren en su reciente edición Guadalupe Soria y Eduardo Pérez-Rasilla. Estudiaremos las modificaciones relativas a la voz y al verso en los años concretos en los que aparecen.

Tras exponer lo que el autor entiende como declamación antigua, entra a desarrollar los conceptos relativos a la declamación moderna, que entiende como el «arte de expresar por medio de la voz, del semblante y del accionado los afectos y sentimientos del personaje que el actor representa», con una clara herencia de Antoine-François Valentin Riccoboni [Bastús 2008: 149].

Argumenta contra la vehemencia, la cual distingue de la vitalidad y de la velocidad de la acción, y advierte que el grito continuo, los movimientos tensos y la

fatiga en la respiración como estrategia expresiva para el actor, sólo impresiona a los ignorantes.

Con el propósito de establecer un orden y unos objetivos para el aprendizaje, propone dieciocho principios generales, en los que, además de las cuestiones relativas al estudio de la pieza, y a la inteligencia y necesidad de formación del actor, encontramos varias que afectan a la voz escénica.

Antecede a las específicas sobre la voz, una regla sobre la necesidad de la memoria, limitando el apuntador —vuelve a pesar el contexto patrio— como recurso para casos extraordinarios. El autor no se atreve a eliminar del todo la figura, común en los teatros españoles, pero como Castrillón, trata de relegarla lo más posible. Conviene señalar que el intenso ritmo de estrenos y presentación de funciones nuevas que gobierna el teatro madrileño de la época, condicionará todavía durante más de un siglo este hábito.

La regla sexta exige una implicación más precisa a la hora de interpretar el texto correspondiente, y conduce al actor «a decir el papel con naturalidad y soltura, o como lo exija la situación, edad, etc., del personaje que representa, y analiza siempre el valor, la fuerza y el significado de cada una de las palabras para proferirlas según convenga». Pero una vez analizado el tipo, la situación, según expresa la regla duodécima, también relativa a la voz, insiste en la necesaria adecuación al personaje, ya que «el actor debe arreglar su voz a las varias situaciones en que se hallare el personaje que representa» [2008: 157].

En el capítulo específico que Bastús dedica a la voz, concede la posibilidad de evolución que otros tratadistas niegan al actor menos dotado de inicio, y así, establece que cuando el actor no nace con unas cualidades naturales perfectas, es posible trabajar, mediante ejercicios, para conseguir acercarse a una expresión vocal sin defectos.

Como en tratados anteriores la situación manda, y el actor debe estudiar la situación, conocer las pasiones y aplicar la necesaria diversidad:

Debe penetrarse el actor de lo que dice, y expresarlo con el tono de voz y actitudes convenientes, pues no todos los versos o palabras deben pronunciarse con igual expresión, de lo cual resultaría aquella monotonía o igualdad de sonidos que quita toda la gracias y la fuerza al mejor discurso. Tanto afea un tono siempre fuerte o vigoroso, como otro débil, suave y llorón. La experiencia enseña que el mejor pasaje, leído o

declamado sin expresión, tono y acento propios a la situación, no produce efecto alguno [2008: 175].

No sólo aboga por la voz natural del actor, corregidos sus defectos, sino que carga, y en esto sigue los tratados clásicos, contra la imitación de otros actores. En la misma línea, opina que, hablar con la voz contrahecha no contribuye más que a afear la declamación; al igual que el descuido al no corregir los acentos provinciales. Insiste en la necesidad de una pronunciación clara, sin afectación que respete, a través de pausas e inflexiones, los signos ortográficos.

Recomienda economizar la voz en los pasajes en los que no es necesario forzarla, para poder usarla con toda su extensión cuando sea necesario por el desarrollo de la obra. También define que las transiciones de los tonos altos a los bajos, deben hacerse mediante una gradación suave, excepto en pasajes muy determinados. Durante estas fluctuaciones, el actor siempre tratará de evitar bajar demasiado la voz para siempre ser escuchado por el público.

Para ser consecuente con el estudio particular que requieren, por parte del actor, el personaje y las distintas situaciones propuestas en la obra, defiende que no se deben repetir registros para diferentes caracteres, ya que personajes distintos suelen tener voces muy particulares que no suelen encajar en otros personajes.

Para que todo lo anterior sea posible el actor «debe tener un oído fino y delicado para conocer y evitar aquellos sonidos ásperos y desagradables», y educar a lo largo de su carrera esta cualidad. Y tiene que ser también sensible al conjunto, ya que «cuando un actor ha concluido su relación, el que toma la palabra ha de procurar siempre principiar en un tono de voz que no difiera del tono con que ha acabado el anterior, a fin de no producir aquella disonancia que suena tan mal al oído». La ruptura de esta regla, está sólo permitida en papeles cómicos o de figurón [2008: 176].

III.1.3.3. El tratado de Andrés Prieto

Publicado por vez primera en el año 2001, con una edición de Javier Vellón, el tratado de Andrés Prieto, escrito en la década de 1830, tiene un valor relativo, ya que nunca llegó a publicarse en su tiempo, y aunque el autor, actor de gran experiencia, fue profesor del conservatorio, sabemos que ejerció poco como docente. Su valor tiene, pues, que ver con la opinión de un actor de su tiempo y el calado de las ideas que,

aparecidas en diferentes tratados, expone con un orden particular, en el que la referencia de Máiquez es constante

Apuesta por la formación, ya que entiende que, hasta el más hábil de los actores, si se guía sólo por la naturaleza, ofrece defectos en su voz y en sus movimientos, y la única manera de corregirlos es mediante «el arte bien entendido».

Para Prieto la memoria es una parte fundamental del trabajo, y una vez aprendido el texto, ya en escena, ese primer aprendizaje no es suficiente. Se requiere un esfuerzo extra para que se afiance lo memorizado y se pueda interpretar. Sin este requisito, cuando aparecen las faltas de memoria se destruye la ilusión y se enfría la escena. La seguridad en la memoria, en un contexto en el que reina el apuntador, es esencial para conseguir la verosimilitud y la naturalidad. Aunque la memoria no es tampoco suficiente.

En el capítulo sexto en el que desarrolla los recursos que pertenecen al oído, expone lo que entiende por el sonido perfecto, que debe salir puro de la bóveda del paladar, y ser modificado y perfeccionado por los labios durante su duración. Las cualidades de este sonido son exactitud, unidad e igualdad de movimiento.

La expresión de los sentimientos depende en gran medida de la calidad del sonido emitido por el actor. Tras analizar las partes que componen dicho sonido, afirma que es preciso alimentarlo, mantenerlo, y redondearlo para alcanzar la calidad necesaria.

Es partidario de apoyar la voz en vez de elevarla, en los momentos de pasión, y sostener las frases hasta el final. Sacar la voz del pecho, ya que este debe ser el motor de la voz, y la boca el ejecutor. La garganta no debe ejercer ninguna acción, más allá de facilitar el paso del sonido.

Procurad que vuestra voz sea un instrumento flexible, cuyas modulaciones encanten algunas veces, y que se debilite pronto con arte, pero con el arte de la verdadera naturaleza; que estas modulaciones parezcan insignificantes de cuando en cuando para encantar de nuevo, y para que produzcan otra vez los más deliciosos efectos [Prieto 2001: 111].

Sobre la pronunciación, que debe ser clara y distinta, apuesta por una articulación versada en «el valor de las consonantes, el verdadero sonido de las vocales, su disminución o aumento, la cantidad de sílabas, colocar el acento donde se debe, respirar a tiempo y hacer ciertas letras más ásperas o suaves.» [2001: 111]

Incide como tantos tratadistas anteriores en las molestas aspiraciones, e insiste que deben ser colocadas en el sitio adecuado y deben pasar inadvertidas para el espectador.

En cuanto a los acentos considera tres acepciones: el tono con el que se pronuncia una palabra; la elevación, más o menos fuerte de la voz en ciertas sílabas; y el modo de pronunciarlas según su duración. Entiende que el actor debe acentuar los principales pensamientos, evitando el peligro de acentuarlos todos con la misma fuerza y distribuir de manera sabia las inflexiones de voz en el discurso.

Se manifiesta contra los tonos artificiosos y efectistas, ya que impiden la natural comunicación. Las diversas entonaciones que nos ha proporcionado la naturaleza son suficientes para expresar todas las ideas y los sentimientos.

Insiste en la ortografía como guía para establecer los límites del sentido de la frase, y pone ejemplos prácticos de pronunciación y decantándose por el sentido de la frase antes de la estructura del poema:

Para hacer la dicción medida y más natural debe el actor aplicarse a recitar las frases más bien que a declamarlas o cadenciar los versos, pues estos son en el teatro lo mismo que las decoraciones, es decir, una magia de la que gustamos conocer la ilusión encantadora sin que el prestigio se patentice demasiado [2001: 123].

No considera que prosificar sea una solución y sin embargo reconoce que cantar los versos suele ser lo más fácil en las primeras lecciones de declamación. Esto produce el rengloneo y la monotonía, cuando se eleva y se baja sucesivamente la voz provocando una cantinela insoportable. Pero es en la variedad donde reside la clave del verso.

Encerraos a menudo con Lope, Calderón, Solís, Jovellanos, Quintana, Martínez de la Rosa, etcétera; leed y volved a leer sin cesar a estos poetas, haceos cargo, no una vez, sino diez, ciento, del valor de tal o cual verso; estudiar, sobre todo, el arte de las transiciones, arte tan difícil y, por lo mismo, tan necesario, pues sólo él vivifica la dicción. Las transiciones son los relámpagos del discurso: ¿qué efecto produce una o dos llanas de versos, por buenos que sean, dichos bajo un mismo tono, sin colorido, sin pausas y sin transiciones? [2001: 141- 142].

Para Prieto la importancia de lo vocal es mucha. De los cuatro principios que, considera, se deben estudiar en el teatro, los dos primeros son relativos a la voz: la pronunciación y el arte de saber respirar a tiempo.

III.1.3.4. El ideario de Latorre

Noticias sobre la declamación, publicado en 1839 consiste, como afirma Fernando Doménech en un «simple breviario en donde Latorre expone su ideario teatral en pocas páginas, sin pretensiones de exhaustividad» [Doménech 2006: 118]. Está destinado a los alumnos del conservatorio y en él, el actor aboga por la naturalidad en el teatro como principal objetivo.

Para Latorre la declamación es el arte de hablar como no se habla, y para aprender este arte no hay maestros; los grandes actores no los tuvieron, fueron ellos mismos sus propios maestros. El genio no se aprende, así que el joven estudiante necesita algo más que consejos: cualidades, sin las que le será imposible dedicarse al arte dramático.

Diferencia entre la naturalidad en la dicción, los ademanes y el gesto, del actor y la del personaje. Es esta última la que debe cultivar el alumno, junto a dos facultades indispensables:

Sin la sensibilidad y la inteligencia no hay actor; de la naturaleza ha de recibir sus principales dotes, como la figura, la voz, la sensibilidad, el juicio y la pureza; y el estudio de los maestros, la práctica del teatro, el trabajo y la reflexión pueden perfeccionar los dichos dotes [Latorre 1839: 17].

El actor debe realizar economía de la energía y ocultar su técnica; hay que esconder al público los esfuerzos, para que no se produzcan las ya comentadas aspiraciones. De otra manera la acción de tomar aliento y su pausa correspondiente participan en la acción dramática, así que no debe ser muy fuerte ni prolongada. Si se evidencia, provoca una suspensión, un descanso del que no debe participar «el alma», a ojos del espectador.

Para evitar los repetidos casos de aspiraciones y estertores manifiestos propone que el actor tome aire antes de que el pulmón se vacíe del todo y el cansancio o la necesidad le obliguen a aspirar una gran cantidad de una vez. Debe realizar aspiraciones más frecuentes y sin agotar el aire.

Censura la tendencia que algunos actores han creado para justificar estas aspiraciones, aparentando llanto o dolor en el corazón. Esto aporta al discurso un tono llorón que, a menudo, va contra los deseos del poeta y resulta del todo insufrible.

Aconseja el uso mayoritario de las cuerdas medias de la voz, frente al de las altas, ya que el llanto en los tonos agudos, resulta poco común y poco comunicativo. Es el tono medio en el que «las lágrimas son nobles, tiernas y profundas, y cuando la voz encuentra con facilidad acentos patéticos y dolorosos que van derechos, al corazón y hacen llorar al espectador» 27-28

III.1.4. Tratados de mediados de siglo

Este nuevo grupo de tratados publicados comenzada la década de los cuarenta, continúa el ideario de los editados anteriormente. Son textos llenos de ideas conocidas que, salvo alguna excepción, no aportan gran cosa al estado de la cuestión. Sin embargo, su existencia y la cantidad de referencias que manejan y combinan, evidencia cómo el calado de algunas de las cuestiones ha dejado de ser anecdótico.

III.1.4.1. Luis Lamarca en Valencia

Apuntes sobre el arte de representar aparece en tres entregas en la *Revista de teatros* en 1841. Es un tratado dedicado a los estudiantes del liceo valenciano en el que encontramos de nuevo citado a Isidoro Máiquez, a través de Moratín. Sin embargo el ejemplo a seguir, es Carlos Latorre. Entre los tratadistas que cita como deudores se encuentran Talma, Quintiliano y la Clarion, e incluye el famoso pasaje de Hamlet a los cómicos.

Cuando enumera los preceptos indispensables de los que no pueden prescindir los actores, coloca como los dos primeros lengua patria y poética y oratoria:

He colocado en primer lugar el estudio de la lengua, porque a mi juicio lo primero que debiera enseñarse a los jóvenes que se dedican a la carrera del teatro, es el conocimiento profundo del idioma, que puede considerarse como el instrumento principal de la profesión. El que no conoce a fondo la lengua, el que no tiene idea clara y distinta de su gramática y prosodia, es muy difícil que pueda leer con perfección; y el que no sepa leer correctamente (talento no tan común como se cree), no podrá jamás ser buen actor; porque se expone a con frecuencia a cometer grandes errores, destruir el sentido de las

palabras, y decir a veces lo contrario de los que el autor quiso expresar: falta grosera y de las que más ofenden al espectador ilustrado [Lamarca 1841: 178].

Los actores deben tener también los conocimientos necesarios de las artes poéticas y oratorias. Ese conocimiento es necesario para que puedan entender con toda claridad «el espíritu de los discursos» que deben ejecutar, para poder dar el tono y la expresión conveniente a cada palabra y oración.

III.1.4.2. El ensayo de Barroso

Ensayos sobre el arte de la declamación fue publicado en 1845 y aparece dedicado al actor Julián Romea. Están basados en fuentes que el propio autor reconoce, como los tratados de Latorre, Clairon, Talma, Horacio, Lauriso Tragiense, Ugalde Villanueva, Jovellanos, Martínez de la Rosa, Zeglirscosac, o Castrillón, entre otros.

Aboga por la completa comunión de acción, gesto y palabra para que la expresión de la palabra sea completa, siempre con la dicción como elemento indispensable.

Respecto a la voz y sus inflexiones, confiesa que no puede añadir nada a lo que ya dicen Talma y Latorre, de quien cita párrafos enteros. Defiende, como estos, la voz natural en el actor, ya que entiende que de otra manera carecerá de expresión propia y la producirá recargada, disonante o falta de armonía. Critica a los intérpretes que por poseer una voz apagada y poco sonora buscan la manera de ahuecarla de manera artificial, y recurren a un defecto mayor que el que sufrían.

Es partidario de economizar y distribuir la voz en las escenas «de pasión y arrebató», para evitar encontrarse sin ella cuando realmente la necesite en el drama. Según él, los jóvenes actores tienden a caer en este defecto por su falta de experiencia, o más adelante en su carrera por el deseo de alcanzar el aplauso.

Sobre el verso se manifiesta, como los anteriores contra los vicios de otras épocas:

Tampoco se ha de hacer de la voz un cántico: los versos no se han de cantar, que se han de recitar; y para darles la cadencia debida no es necesario ese martilleo lúgubre, más propio de los rezos monásticos que de los acentos poéticos, ni esa pausa monótona que arrulla y convida al sueño. La verdad y la sencillez en la dicción es lo que agrada, lo que

cautiva, y la expresión exacta de las pasiones es lo que ejerce imperio sobre nuestras almas [Barroso 1845: 85-86].

Insiste como anteriores tratadistas en que la voz debe ser suave y poco prolongada, aspirar el aire suficiente para lo que se requiere; ya que si dilata demasiado los pulmones, resultará más complicado para el actor regular la salida de aire de manera gradual como requiere la recitación. El intérprete debe estudiar la obra y lograr una distribución equitativa y nivelada según las necesidades de la escena para no verse fatigado. De esta manera se evita, además el ya comentado «hipido o estertor desagradable».

Es también partidario de respetar la ortografía. Las comas, que indican leves suspensiones donde se debe respirar también de una forma suave, y los puntos finales (y suspensivos), donde se puede respirar de manera más profunda para poder abarcar el periodo que comienza. El criterio del actor es también lo que debe decidir en ciertas cosas que no admiten explicación técnica y son exclusivas del gusto del intérprete

Dedica un capítulo las maneras de corregir vicios de pronunciación, voz dura y poco flexible, y distracciones en escena. En este campo se muestra taxativo: los defectos en el actor deben corregirse o debe este renunciar al arte teatral.

Los tonos falsos se corrigen a través del estudio de la voz, la armonía y la escucha de conciertos musicales; para los acentos provinciales aconseja viajar a Castilla a aprender el correcto castellano; para la voz dura recomienda recitar con frecuencia «versos dulces y fluidos» para acomodar la voz a ellos, y escuchar voces privilegiadas y suaves de referencia.

Relaciona voz e interpretación y rechaza la monotonía y la pesadez que provocan el continuo llanto, la imitación a otros intérpretes, el poco estudio de la voz, la poca sensibilidad y tener un alma poco sensible o impresionable. Todas estas cuestiones provocan tonos monótonos y acompasados que impacientan al espectador. Aunque hay actores que, para evitarlo, realizan inflexiones poco naturales y extrañas, y llena de contrastes violentos de voz su discurso.

Sobre las transiciones aplica el mismo concepto de naturalidad que para la dicción: como las dicta la misma naturaleza, no hay que realizar ningún esfuerzo extraordinario.

III.1.4.3. Ramón Valladares y Saavedra

Nociones acerca de la historia del teatro, publicado en 1848 es un tratado dialogado como muchos de los anteriores, encontramos referencias al verso, concretamente al verso trágico. Recomienda el endecasílabo asonantado «porque ofrece más pompa y dignidad», y por que se distingue de la prosa por su medida, cadencia y armonía que proporciona el verso suelto, del que afirma que tiene el encanto de un eco. Esto es debido a la diversa terminación de los versos impares invita al oído a buscar el dejo repetido por costumbre.

Preocupado por la instrucción poética del actor abre la sección segunda con un capítulo sobre la poesía y las composiciones, donde se distinguen los diferentes tipos de versos castellanos y sus características.

Después responde a una pregunta concreta sobre «decir el verso»: «¿En todos los versos, sean sueltos o rimados, qué debe hacerse al recitarlos?». La respuesta es concreta sobre el lugar donde se deben hacer las pausas:

Una pequeña pausa que se llama cesura, la cual no debe confundirse con las pausas mayores o menores que exige el sentido. La cesura en los versos de once sílabas puede caer después de la cuarta, de la quinta, de la sexta y de la séptima, a no ser que sean sáficos, porque en estos cae constantemente después de la quinta. En los de ocho puede caer después de la tercera, quinta y sexta, pero es menos sensible; y en los de seis, comúnmente, después de la tercera, y rara vez después de la cuarta [Valladares 1848: 14]

Después en la sección cuarta, abre un capítulo denominado «De la declamación teatral», en la cual incluye las reglas que deben regir las dotes naturales del actor para expresar en el escenario las distintas pasiones.

Es partidario de una entonación distinta de la ordinaria para declamar; un aumento, que salve la distancia que separa al intérprete del público, para así llegar a sus sentidos. Pero debe ser un refuerzo a la cantidad de voz común para evitar caer en la exageración, bastante peor que la excesiva naturalidad.

En cuanto a los dotes necesarios que debe tener el actor, afirma que su voz, que es el principal medio de su expresión, debe ser clara, armoniosa y dulce. Al mismo nivel de importancia coloca la pronunciación, la memoria y la inteligencia a la hora de expresar y regular el sentimiento.

Debe el actor emplear su voz natural, modificándola cuando sea demasiado dura, y estudiarla para saber graduarla de manera adecuada durante la representación.

Sobre la manera de decir los versos insiste en que no han de cantarse sino que han de recitarse con naturalidad, y regular su intensidad según los «pensamientos que expresan y las situaciones para que sirven».

Acerca de la respiración sigue opiniones de tratados anteriores, y afirma que debe ser suave, para tomar el aire necesario. Y señala a la ortografía como el mejor medio para regular tanto la aspiración como la respiración, siempre cuidando que el público no lo note y no se pause demasiado el discurso.

Cree posible corregir la mala pronunciación, que es uno de los peores vicios de los actores, mediante la lectura de obras que contengan expresiones difíciles para el intérprete. También recomienda escuchar y leer a personas que puedan corregir nuestros defectos.

III.1.4.4. Un pequeño manual de Milà y Fontanals

El *Manual de declamación* firmado por M.M aparece en 1848. Se trata de un pequeño manual en cuyos primeros cuatro capítulos, el autor establece los conceptos que va a desarrollar, define las cualidades que debe tener un actor y aquellos estudios que debe realizar, y expone la historia del teatro desde el punto de vista de lo literario.

Es en el capítulo V titulado «De la declamación: corrección o limpieza», donde se ocupa —en cuatro páginas— de las cuestiones relativas a la voz y al verso. La buena recitación o pronunciación se compone, según explica, de dos cualidades: corrección o limpieza, y expresión o animación.

Reivindica para conseguir la corrección, una pronunciación clara y distinta «sin mascar, confundir ni suprimir ninguna letra». Para ello aconseja un recitado más lento, en la medida de lo posible. Entiende que la pronunciación de las vocales no genera dificultad, y que el problema radica en las consonantes, por problemas en los órganos que las forman o en el movimiento necesario para producirlas.

En cuanto a las letras «se estudiará y se marcará el valor propio de cada una». Advierte del problema de los vicios y acentos de algunas regiones, que dificultan, en cada caso, la correcta pronunciación.

Aboga por pronunciar los diptongos como se debe, y respetar su valor en cuanto a sílabas. «En la prosa debe recurrirse a una buena gramática, en el verso la misma

cadencia o medida dirá lo bastante al que sepa percibirla». Advierte también contra el vicio de cambiar de lugar los acentos en las palabras.

Agrupar las divisiones ortográficas según tres objetos: Las del sentido, que tienen que ver con el tipo de oración (causal, conjuntiva, etc.); las pausas, que son relativas al aliento (marcadas por los signos ortográficos); y las que expresan un cambio de idea general en el discurso.

Marca además de los signos ortográficos usuales, dos nuevos que simboliza con signos propios: los relativos al aliento (I) y a la pausa (—). Sitúa ambos en casos concretos: tras el sujeto o agente de la oración; antes o después de la frase incidente; y cuando, de no hacerlo se genera duda acerca del sentido. Para él la pausa debe llamar la atención sobre lo que se acaba de decir, o bien preparar el ánimo del actor o la atención de los oyentes para lo que sigue.

Para la entonación aconseja un término medio del que sólo se debe apartar el actor cuando exista un motivo particular, y nunca por el esfuerzo de la respiración, fatiga de la voz o mero capricho. Insiste en la idea del tono general entre los actores que componen la escena.

Es partidario del ejercicio frecuente de la voz para desarrollar sus virtudes y corregir sus defectos. Ante problemas acústicos recomienda, como otros, articular de una manera más clara antes que elevar el volumen de la voz.

Algo falta que advertir de lo peculiar a la recitación de los versos. Una pequeña, apenas perceptible y delicadísima pausa deberá hacerse entre verso y verso, pero siempre será menos marcada que la exigida por los signos ortográficos. Fuera de esto debe hacerse sentir la cadencia del verso, señalando delicadamente el acento de la sexta sílaba o los de la cuarta y octava juntamente en los versos de once, y el garbo y brío particular a los cortos, especialmente a los de ocho sílabas, sin que degeneren nunca en tonillo o cantinela [Milà 1848: 15].

En el capítulo VI se ocupa de la expresión o animación, y divide en tres apartados el breve contenido. El primero es sobre el énfasis o acentuación oratoria, y en él aconseja al actor a señalar, mediante un subrayado, las palabras enfáticas. El énfasis resulta algunas veces de la mayor importancia de una palabra para el significado de la frase, otras de su propia idea de fuerza o dulzura, y también de la correspondencia entre las palabras de dos diferentes oraciones.

El segundo es sobre los tonos, que divide entre tono general —el que domina en la composición—, tonos particulares —los que diferencian los diferentes trozos—, y tonos especiales que corresponderían a intenciones peculiares. La entonación general debe conservarse sacando partido a las variaciones correspondientes e incluso a lo discordante.

Sobre las pasiones que se deben expresar cuando el discurso lo requiera, la voz las puede expresar de tres maneras: por el cambio de tono, por el diferente volumen empleado o por el movimiento: «la pronunciación lenta o rápida, cortada o ligada de las palabras o frases» [1848: 17]. En las últimas páginas propone una serie de lecturas, la mayor parte en verso, precedidas por un análisis sobre la composición destinado a declamarlo con corrección y variedad respecto a lo expuesto anteriormente.

III.1.4.5. Bretón y la declamación

Progreso y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España, es publicado en 1852. Bretón de los Herreros firma este tratado en el que justifica, por la óptica y la acústica de los teatros, la necesidad de incrementar los niveles de la voz y la gesticulación. De no hacerlo así se pierde mucha información y se resiente el efecto dramático. También admite cierta «solemnidad en la entonación» cuando se representan personajes elevados, sin llegar al denostado cántico al que algunos actores se entregan, sobre todo en ocasiones en las que se recitan endecasílabos.

Cuando se refiere a dar valor a las bellezas poéticas del diálogo en verso, afirma que «No se pretende que se reciten los versos con cierta salmodia escolástica, pero bien se compadece con la naturalidad de la expresión el cuidado de hacer perceptibles el número y el ritmo» [Bretón 1852: 63-64]

III.1.5. Nuevos tratados para el conservatorio

Este grupo de tratados intenta avanzar sobre lo estudiado con anterioridad, aunque parte de ideas ya conocidas, en muchos casos. Sus autores son, principalmente, profesores del conservatorio como Pizarroso, Capo, o el propio Romea, el actor más importante de su tiempo. El tratado de Bastús, en su última edición, aparece profusamente cuajado de nuevas cuestiones que mejoran el texto.

III.1.5.1. El tratado de Romea

El tratado de Romea *Manual dedeclamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* publicado en 1863, y de nuevo escrito en forma dialogada como muchos de los anteriores, ha sido editado por Jesús Rubio Jiménez. El actor lo escribe durante los últimos años de su carrera, en los que cuenta con un gran reconocimiento como intérprete, y poco tiempo antes de integrarse como profesor al Real Conservatorio de Madrid, del que fue alumno, y donde recibió, además de en las tablas, las enseñanzas de Latorre y Caprara.

Para entender el libro en su contexto hay que entender que forma parte del movimiento, que engloba a la literatura y al teatro español, iniciado con el *Discurso* de Durán, y que lleva consigo recuperación del teatro clásico español. De esta manera, Romea comienza con un repaso de los géneros y los tipos de verso más usados en el teatro, explicándose con ejemplos prácticos.

En la parte que denomina «material y mecánica» entiende que la primera obligación del actor es hablar de manera limpia y correcta su idioma, y para conseguirlo deberá usar los medios habituales, que hemos encontrado en tratados anteriores, para aunar «la corrección con el conocimiento de la gramática; la limpieza con la buena pronunciación, con el estudio de los alientos, y con el de su propia voz, atendidas su cantidad y su calidad» [Romea 1863: 155].

Define la buena pronunciación como «la perfecta emisión de las palabras, haciendo perceptibles al oído todas sus sílabas; cuidando, sin embargo, de no caer en la afectación». Da una regla general para casos donde la pronunciación debe cuidarse especialmente como en las palabras que contienen en medio dos vocales iguales, o cuando se juntan dos palabras en que la primera termina con la misma vocal o consonante con que empieza la segunda. Advierte también de que deben cuidarse, en general las terminaciones (los finales de las palabras).

De esta regla anterior exceptúa la sinalefa como licencia poética, aunque advierte de que debe pronunciarse «de modo que, sin llegar a formar dos sílabas, quedan las dos vocales un tanto perceptibles»; consciente de las limitaciones de la teoría, entiende que la mejor manera de explicar esto es la práctica.

También en la línea de manuales anteriores, advierte de que se deben desterrar de la pronunciación los modismos y los acentos provinciales, con la excepción de los personajes que así lo demanden por circunstancias dramáticas. En estos casos el

autor advierte que el actor lo debe hacer de manera rigurosa, estudiando con detalle el idioma o dialecto particular del personaje.

Para ejercitar y aplicar todo lo relativo a la pronunciación aconseja leer prosa y verso en voz alta, y escucharse para aplicar todas y cada una de esas reglas.

Sobre los alientos o la manera de inspirar el aire durante el recitado, dedica por completo un capítulo a opiniones que recoge de la tratadística anterior con algún detalle particular.

Aunque admite que entre individuos, dadas sus diferentes condiciones, puede variar el mecanismo de toma de aire, cree que el actor debe hacer un estudio particular de su técnica, para que esta necesaria aspiración se haga sin que el público lo perciba. Para Romea, esto es importante, ya que juzga esta falta como la que más fatiga al espectador, pues es insoportable que el actor tome alientos de manera ruidosa.

Sus consejos aunque parecidos a los anteriores, son algo más detallados. Opina que «nunca deben apurarse los alientos; porque cuando esto sucede, la respiración que se prolonga obliga a hacer la aspiración siguiente con precipitación y violencia». El resultado de este error técnico es que «las últimas palabras de la respiración suenan débiles y las primeras que siguen a la respiración atropelladas» lo cual produce la indeseable monotonía al oído del espectador.

Afirma como sus predecesores que para tomar aliento hay que hacerlo en donde lo permitan los signos ortográficos y «antes y después de una reticencia, o cuando se va a destacar mucho una palabra», y añade una posibilidad fruto de su experiencia, ya que «la práctica demuestra que no se trunca ni altera en lo más mínimo el sentido de la frase por la leve parada que reclama la toma de aliento».

Como señala al principio del capítulo, cada actor, según sus facultades debe regular la toma de aliento, ateniéndose a las reglas antes citadas. [1862: 157]

En este sentido el siguiente capítulo, titulado: «De la voz. De la acción. Del continente», comienza aconsejando a cada individuo estudiar su propia voz, tanto en calidad como en cantidad. «La calidad para desterrar todo sonido áspero, chillón, nasal o gutural», para darle «blandura y modulación, si es áspera e ingrata»; la cantidad para «tener conocimiento exacto de su extensión, y no ir nunca, ni en los puntos altos ni en los bajos, más allá de aquellos en que la voz conserva toda su expresión. [1862: 59]

Apoyándose en el *Manual de literatura* de Gil de Zárate de 1842, opina que para llegar a encontrar el camino del arte y ser un verdadero actor, hay que comenzar por

estudiar la naturaleza para después hacer escoger lo más conveniente en materia de voz, acción y posturas.

III.1.5.2. Consejos de Antonio Capo Celada

Como profesor del conservatorio, pertenece a las primeras generaciones de alumnos y cita los tratados que le preceden: Latorre, Lombia y Barroso, y considera de manera especial el de Romea, con el que enlaza su trabajo. No olvida mencionar tampoco a sus maestros Joaquín Capara, Rafael Pérez, José Luna y Carlos Latorre. Sus *Consejos sobre la declamación*, publicados en 1865, aparecen, según él mismo, como reminiscencia de sus lecciones orales en el conservatorio.

Comienza por la definición y aspectos expresivos de las partes del cuerpo, y, tras realizar un detallado estudio de las pasiones y su traducción en lo gestual para el actor, entra en cuestiones más próximas a lo vocal. Realza la importancia de la armonía de conjunto en aspectos vocales, y evitar disonancias desagradables que puedan perjudicar al resto de los actores en escena. Para ello, la escucha entre los intérpretes es un deber esencial.

Trata de establecer una comparación con el solfeo musical, evidenciando que en la lectura no existen suficientes signos para ordenar y regular pausas, aspiraciones, cantidades de sonido, tiempo o compás. Todo en la declamación es convencional y rutinario, ya que la puntuación, en este aspecto, se muestra insuficiente. Tampoco en la declamación, si hacemos un símil con un cuarteto musical, se podrían definir las cuatro voces musicales.

En la declamación todo queda a merced del gusto del intérprete, y depende de su memoria, buen juicio, voluntad e inspiración. Esa es la razón de que una misma obra teatral sea tan diferente al verse representada en una ciudad o en otra. Afirma que el compás en la declamación se lleva en el corazón, y la naturaleza aporta una cantidad de sonidos naturales que son imposibles de reproducir en ningún instrumento. Dichos sonidos son humanos y fruto de un inmenso valor y estudio.

También debe ser natural la emisión vocal, ya que palabra ha de salir del intérprete «natural, redonda y sin esfuerzo ni descuido». Se debe, además, evitar el habla «cromática», es decir, la que asciende y desciende por medio de tonos y genera un tonillo de predicador.

La naturalidad de nuevo es el camino a seguir para generar en el espectador la sensación de que todo ocurre de verdad, y la exageración será rechazada por el público

entendido, que rechazará al actor que la cultive. En los inevitables casos antinaturales como los apartes, presentes en muchas obras, el actor debe decirlo con más rapidez que el resto del diálogo, y no debe dirigirse al público de manera evidente, dando a entender que dice para sí mismo. Y en el caso de los monólogos, tampoco debe dirigirse al público de forma concreta, sino al espacio que tiene enfrente.

III.1.5.3. La última reedición de Bastús

En esta última reedición del tratado de Bastús, titulada *Curso de declamación o arte dramático* aparecida en 1865, el autor, reacciona ante la proliferación de tratados en las dos últimas décadas, amplía el apartado sobre lo vocal y lo titula «De la voz y de la pronunciación». Añade párrafos e ideas de Talma, la Clarion y otros autores, a veces citándolos y otras adaptando sus pensamientos.

Señala que cada hombre tiene un timbre particular de voz de la misma manera que tiene una fisonomía peculiar y propia. Ese timbre sería como la fisonomía del sonido; o sea la traducción del «hombre interior» a través del sonido de la voz. Define y diferencia la voz natural, que empleamos en nuestra rutina diaria, de la voz artificial, que es más sonora y gutural. Establece diferentes tipos de voces según las pasiones, que tratan de comunicar, y aboga por que los actores pronuncien con exactitud, limpieza y propiedad en esa voz artificial.

Deben los intérpretes tener en cuenta en primer lugar el modo de «formar y emitir los sonidos elementales». En segundo lugar deben aprender a «combinar y juntar» esos sonidos y articulaciones para producir sílabas y palabras que puedan expresar con regularidad. En tercer lugar deben dar a los sonidos de las palabras el valor periódico que les conviene, y estudiar la manera de encadenar, o dividir las palabras en el discurso según las leyes del idioma en que se expresa.

Cuando las letras y las sílabas son emitidas con limpieza y regularidad, es decir, cuando cada una de ellas recibe su pulsación y su articulación propia, entonces la pronunciación es exacta y correcta, y es necesariamente confusa cuando no hay ninguna distinción de sílabas, esto es, cuando los movimientos sucesivos de la voz se hallan confundidos en una sola emisión de un sonido, o perdidos en una articulación débil, sin carácter o viciosa [Bastús 2008: 172].

Advierte, también, contra defectos habituales en los actores como la pérdida de sílabas iniciales o finales, aunque admite, a diferencia de otros, la posibilidad de corregirlos con el estudio y los ejercicios. Establece las condiciones o circunstancias de una buena articulación: pronunciar las letras según su carácter gramatical, expresar las sílabas de manera entera e inteligible y hacer lo mismo con las palabras de manera variada, sin cortarlas destruyendo la gramática.

Propone además cuatro cuestiones básicas, tanto para verso como para prosa, que debe conocer el actor en relación con las frases de un diálogo y sus entonaciones correspondientes:

1º El genio o índole de la lengua en que ha de expresarse, sus formas, sus construcciones particulares y las reglas de su sintaxis. 2º Lo que es un periodo, cómo se divide, y cuáles son los espacios o descansos de que es susceptible el discurso. 3º Ha de ejercitarse en el conocimiento y análisis de los pensamientos, saber discernir su naturaleza, su fuerza, sus relaciones, y sus cualidades lógicas y oratorias. 4º y último, debe conocer el orden general de las composiciones dramáticas, para hallarse en el caso de seguirlas según corresponda en todas sus partes [2008: 274].

Se trata de un plan previo al actor que recoge de tratadistas anteriores, instándole a estudiar la pieza y tomar decisiones técnicas antes de hablar o declamar.

III.1.5.4. Lorenzo Badioli y Prota

De origen italiano, afincado en España y perteneciente a varias academias de su país, Badioli, tras publicar un par de libros con estudios comparativos de los idiomas Italiano y Francés con el español, publica *Declamación sagrada, forense, académica, popular, militar y teatral* en 1866, un tratado de amplio espectro para oradores en el que dedica una gran parte a la voz, desde lo fisiológico a lo artístico, con ejemplos concretos de obras dramáticas castellanas.

Comienza con un apartado sobre la fisiología del aparato respiratorio y vocal, y un repaso de los tonos y los modos de uso recomendables para evitar lesiones. Posteriormente encontramos un capítulo sobre la pronunciación en el que aboga por la exactitud en la articulación.

Reclama una justa y proporcionada medida entre las palabras para, no sólo dar gracia al discurso, sino permitir pausas que ayuden a dar a los tonos la fuerza y el colorido adecuados a la circunstancia de la escena.

Define la modulación como «la variada graduación de los tonos que conviene dar a la voz con el objeto de expresar los diversos sentimientos del ánimo», y la cree tan necesaria que la sitúa a la altura de la belleza de la voz y la elegancia de la pronunciación [Badioli 1866: 13].

La monotonía sería lo opuesto a la modulación y la deformación de dicho defecto conduce a la afectación, ya que los diferentes colores de la palabra deben tener por modelo la naturaleza y procurar expresar los afectos con la misma variedad que esta sugiere.

Expone unas reglas generales para expresar las diferentes pasiones, y así «el dolor requiere un tono agudo; el desdén un tono más bien medio; el odio un tono bajo; la alegría y el espanto, tonos agudos; esto en sentido muy general, pues en muchos casos se puede en la expresión del mismo afecto pasar de los agudos a los bajos y viceversa» [1866: 15]. Relaciona los tonos con la gramática, y llega a establecer una serie de principios generales para expresarlos adecuadamente:

Dese ordinariamente mayor elevación de tono a la proposición principal, mediana a la subordinada, mínima a la incidental. Úsese variada graduación de tonos en las diferentes partes de una proposición, es decir, máxima elevación en el sujeto, media en los accesorios, mínima en el objeto. En cuanto a los verbos, la graduación de tonos debe corresponder principalmente a la variación de los modos y de los tiempos, dando un tono más bien agudo a los condicionales, a los pasados y a los futuros; medio al presente y especialmente al demostrativo; bajo al imperativo [1866: 15].

Define el énfasis tónico, que «consiste en expresar con distinto y marcado acento una sentencia, o aquellas palabras de una sentencia, de que depende en gran parte el sentido o la fuerza de la misma, por ello la expresión enfática será ora enérgica y vibrada; ora tierna y suave; ora lenta y prolongada según los diversos sentimientos que componen el discurso» [1866: 22].

Como ejemplo de énfasis tónico, propone un pasaje de *La vida es sueño* (I, 102-172) indicando, mediante los tamaños de letra las partes que requieren más o menos énfasis, aunque advierte que en esta materia la práctica es insustituible, ya que resulta

tan difícil aprender a declamar con signos convencionales como pretender aprender contrapunto con nociones básicas de solfeo.

Recomienda el uso del énfasis en su momento y en su lugar, y aconseja no emplearlo demasiado ni de manera impropia. El no colocarlos ni graduarlos de manera adecuada respecto a los sentimientos, puede arruinar el discurso del actor. Para ello se necesita un constante ejercicio, buen gusto, y tener una sensibilidad delicada para juzgar las bellezas de la composición.

Sobre las pausas se extiende bastante más que sus predecesores. Además de las pausas necesarias que provienen de la puntuación, habla de otras relativas a los periodos, a las diversas partes de las proposiciones y a la variedad de palabras que encontramos. En las relativas a los puntos ortográficos pide, no sólo realizar la pausa, sino que sugiere, cuando se trate de un periodo de género diverso del precedente, proceder también a un cambio de tono. Sobre las que acompañan a los incidentes de las proposiciones, serán, dice, muy breves, y un poquito más largas que las que se usen en las proposiciones subordinadas.

Añade otras posibles pausas «imperceptibles y fugaces», entre palabras, aunque también reconoce que hay palabras que se pronuncian ligadas, como una sola; como los adjetivos que preceden a los sustantivos, las partículas que acompañan a los verbos, los artículos de los nombres y los tiempos finitivos que preceden a los infinitivos. También indica la posibilidad de una marcada pausa en los nominativos, los verbos y los adverbios cuando se hallen en fin de proposición.

Para evitar la monotonía las pausas, aunque sean del mismo tipo, no deben ser iguales en su duración ni en su cadencia de voz. El peor de estos casos, explica, se da en fragmentos en los que aparece una serie de interrogaciones colocadas de manera que una «inste a la otra». Las pausas, colocadas de manera conveniente pueden llegar a ser muy bellas y a causar buen efecto:

Sobresaldrán las pausas de admiración, de éxtasis, de terror o de cualquier otra serán de fuerte conmoción; y al contrario lánguidas, pueriles e insípidas las que se hacen seguir a expresiones de poca importancia, ligeras y vulgares. Una variedad de las pausas son las reticencias que se representan por puntitos. Usadas estas con criterio y arte sirven para dar al discurso variedad y energía. Se usan para despertar en los oyentes una suspensión del alma y para ponerlos en el caso de adivinar fácilmente lo que se suprime [1866: 63].

En el caso del verso piensa que las pausas deben usarse con «propiedad y naturalidad cuando se ofrecen espontaneas, o en el curso, o en fin de verso», aunque hay que tener por norma la separación de sentidos, «sin dejarse de imponer por la estructura del verso» [1866: 63].

III.1.5.5. El arte de la declamación de Pizarroso

Profesor del Real Conservatorio de Declamación, y con evidentes influencias de obras como la de Engel, publica *Reflexiones sobre el arte de la declamación* en 1867. En él se manifiesta contra los actores amanerados y mecánicos, sin naturalidad. Se refiere a intérpretes que no ocultan su arte, que, en su opinión, es precisamente en lo que consiste el talento:

Las principales circunstancias que deben concurrir en un actor , son: delicadeza de alma, clara inteligencia, verdad y calor en el decir, elegancia y dignidad en su continente, flexibilidad y gracia en sus maneras; el alma, que siente; la inteligencia, que analiza; el calor, que comunica el sentimiento; el continente, que caracteriza, y la acción, que expresa. Pizarroso [1967: 13-14].

Pero no es suficiente tener un alma sensible para hacer sentir, ya que entiende que sentir y transmitir el sentimiento son cosas distintas. De esta manera, insta a los actores a leer de manera lógica e inteligente, no como se lee habitualmente, para aprovecharlo de cara a su trabajo.

III.1.6. Tratados en el cambio de siglo

III.1.6.1. El curso de Guerra y Alarcón

Antonio Guerra y Alarcón hombre vehemente y de una amplia cultura, publica en 1884 *Curso completo de declamación*, un extenso volumen sobre la materia. Se trata de un manual de su tiempo en cuanto a citas y planteamientos, pero que carece de contenidos acerca de técnica interpretativa; es más bien un tratado enciclopédico. Parte, como todos de considerar la decadencia de su presente, y escribe el manual para tratar de remediarlo, a través de la instrucción de los artistas.

Ya en la introducción trata de definir la verdadera acepción de la palabra declamación, y aclara, de forma muy poética, que «la palabra al escaparse de los labios del actor debe obrar entonces como un rayo de luz que ilumina la mente; como un

pincel que pinta con los más vivos colores, en el lienzo de la fantasía; como un fuego eléctrico, cuyo calor enciende los afectos más dulces o vehementes que atesora el corazón» [Guerra 1884: 7]

Desarrolla una idea a partir del gran protagonismo que adquieren algunos de los diferentes intérpretes de la época y define cuales son las dos escuelas del momento:

En lo que se refiere a la declamación, propiamente dicha, hay dos escuelas. Los afiliados a una de ellas suelen ser generalmente aquellos que se muestran decididos partidarios del romanticismo, que tienen por regla hablar, accionar y moverse como no lo hacen jamás los hombres en la vida real. La declamación es para ellos un canto, que se trueca en lloro en los pasajes patéticos y en rugido en los terribles. Cantan bien los versos, y fuerza es confesar que estos actores suelen hacerlo muy bien; pero el teatro es espejo de la vida, y los hombres, por apasionados y agitados que se encuentren, no acostumbran a cantar a todas horas. En los pasajes de empeño, estos actores apelan a los efectos escénicos que se fundan en el esfuerzo físico, que, lejos de conmover al espectador, únicamente logran aturdirle; tales como la voz campanuda, las contorsiones que espeluznan, los gritos exagerados, las gesticulaciones que desconciertan el rostro (...) Andar acompasado, a guisa de tenor de ópera o estatua de piedra; cejas fruncidas cuando hay que enfadarse; pañuelo sacado cuando el verso lo marca para enjugar los ojos que no se humedecen nunca; posturas académicas en las grandes situaciones; tales son sus recursos invariables [1884: 8].

Los de la otra escuela son, dice, discípulos de Máiquez, Romea y Latorre, que han entendido mal sus enseñanzas. Resultan fríos, inmóviles, impasibles, y dicen su papel casi con un carácter funcional —los relaciona con los oradores burocráticos—, inmovilidad y rostros inexpresivos como estatuas.

Cuando se refiere a los vicios relativos a la voz, censura a diferentes tipos de actores: los que acompañan el recitado con llanto o hipo constante, los que utilizan el tonillo enfático y acompasado —que según él se adquiere en provincias—, los que dicen su texto a sus compañeros de escena sin contar con el espectador, los que usan tonos uniformes e invariables, y los que dependen excesivamente del apuntador.

Defiende que la enseñanza del actor debe comenzar por el arte de la palabra. Iniciarse con el estudio del idioma patrio, retórica, poética y lectura; a esto deben seguir el conocimiento de la lectura y la estética, y todo ello con relación al arte dramático y a

la declamación. Resultan también esenciales bajo su criterio, el arte de la métrica del verso, la fisiología y la psicología

Es partidario de que el actor estudie la calidad y la cantidad de su voz. La calidad para eliminar sonidos ásperos, chillones, nasales o guturales, y conseguir «blandura y modulación». La cantidad le dará conocimiento de su volumen, para no excederse ni quedarse corto en la emisión de la expresión requerida. También le ayudará a proporcionar su emisión al tamaño del teatro donde trabaje, aunque siempre debe tener en cuenta que la pronunciación diáfana y bien entonada puede suplir el volumen.

En cuanto a los tonos lo aconsejable para el intérprete es elegir uno medio, evitando tanto la voz hueca y campanuda en los graves como la chillona en los agudos. Debe tenerse en cuenta que tanto un solo tono constante como la brusca variedad de ellos puede resultar insoportable.

III.1.6.2. La teoría de Lladró y Mallí y Coquelin

Lo ideal. Tres tratados afines es un libro con una curiosa estructura, que busca exponer conocimientos indispensables de áreas afines: del arte de versificar; de los principales dioses y semidioses del paganismo; y de declamación y oratoria. La parte de declamación está basada en los tratados de Latorre, Bastús, Luzán y Hermosilla, a los que suma referencias a los de la Clairon, Talma y Romea.

Sobre verso repite, de forma breve y resumida, conceptos de anteriores tratadistas:

No porque se haya escrito en verso ha de dar pretexto a cuantos en ella tomen parte a que medio la canten en vez de recitarla: el verso hace el mismo oficio que la prosa en el mecanismo de la representación, y a no considerarlo de este modo, veríamos con tristeza desaparecer la naturalidad que debe presidir [Lladró 1889:122].

Si el anterior manual parte de lo teórico, el que estudiaremos a continuación un manual desde la práctica. El actor Benoît-Constant Coquelin (1841-1909), que formado en el Conservatorio de París, desarrolló la mayor parte de su carrera en la Comédie-Française, inició una serie de giras por Europa y Estados Unidos, que le proporcionaron una importante fama de actor. De sus varias publicaciones, su tratado *L'Art et le*

comédien, publicado en 1880 en Francia, es traducido y publicado en España en dos ocasiones.

Me ocupo aquí de la que aparece en dos números de la revista *La Ilustración artística*, concretamente los días 4 y 11 —números 449 y 450— de agosto de 1890, en traducción del periodista y dramaturgo Florencio Moreno Godino (1829-1906).

Para el cómico francés la voz es un elemento básico. Considera la articulación como el primer estudio en el que debe basarse la formación de los actores, que lo deberían aprender «como los niños aprenden cortesía», porque entiende que «la articulación es la cortesía de los cómicos», y se necesita toda la vida para cultivarla.

Vuelvo a la articulación y la resuelvo en este axioma: no debe hablarse como se habla, es preciso decir. Decid bien, con naturalidad, pero decid. Porque decir, indudablemente es hablar (nunca debe ser cantar), pero es dar a las frases y palabras esenciales su valor propio; unas veces pasando sobre ellas apenas desflorándolas, otras, por el contrario, pesándolas con una inflexión de voz; esto es, distribuir los planos y los relieves, las luces y las sombras. Decir es modelar. La frase ligada, cuando se pronuncia, cuando se la dice, toma forma y se hace cosa artística [Coquelin 1890: 5].

Relativiza la naturalidad en el habla, ya que entiende que «el teatro no es un salón», y que no se habla igual a un gran auditorio que a un grupo de amigos alrededor del fuego. Sin volumen, el actor no será entendido, y sin articulación no existirá la comprensión necesaria.

Carga contra los actores que interpretan igual todas las obras, aunque sean de distinto género. «No hay arte donde falta estilo», así que no se puede interpretar igual la poesía de Moliere que la prosa de Scribe. Advierte contra la exageración y considera que el actor «que todo lo detalla con igual cuidado», el que no sabe distinguir cuando conviene lo general de lo particular, es un mal actor.

Si censura los intentos de ser natural a toda costa, también lo hace cuando se siente demasiado al artista en el drama. Hay que encontrar el medio entre los dos extremos. Hacerse comprender debe ser el gran objetivo del comediante, y para ello no hay que tener prisa: la volubilidad conduce a la charlatanería.

Hay que tratar de «decir y rimar bien», y adoptar una voz conforme al papel que se interpreta. «Según el papel, el timbre, la clave, la escala difiere», así que la clave está

en diseñar el personaje en la articulación, dicción y sonoridad: «que puedan verle los ciegos» [1890: 5]

III.1.6.3. Sebastián Carner y su tratado

Publica en 1890 su *Tratado de arte escénico*, y se confiesa deudor del tratado de Milà y Fontanals, al que cita de manera literal. Aborda la cuestión de la voz en su parte segunda, titulada «Elementos para comunicar el sentimiento»; en los capítulos IV y V, titulados respectivamente Voz, y Ortofonía.

Entiende que la dicción debe variar según el género literario que se represente, ya que opina que cada género exige distinto sonido y color en la voz. También demanda un tono diferente según el tipo de situación en el caso del verso, y distingue entre la fluida versificación del diálogo en verso y el tono declamatorio —la armoniosa dicción— de *La vida es sueño*.

El actor será llano y familiar en la recitación de la prosa y del romance de las escenas caseras, dará mayor brillo y desenvoltura a la de las redondillas caballerescas y pronunciará con mayor pausa y entereza los endecasílabos griegos [Carner 1890: 137].

Carner da mucha importancia a la forma declamatoria en la escena, como muestra que escoja como modelo a actores como José Valero, uno de los representantes del ampuloso estilo post-romántico. También menciona como modelos a actores como Francisco García Ortega y María Tubau.

III.1.6.4. Funes contra las tendencias líricas

Es un tratado escrito en 1895, y publicado en Sevilla, en el que su autor se posiciona de una manera contundente frente a lo que considera una manera equivocada de recitar. Esta tendencia que deplora, encabezada por el actor Rafael calvo, es la denominada post-romántica, más inclinada al recitado melódico. En su explicación sobre cómo se ha de decir el verso, Funes define lo que considera correcto e incorrecto:

No ha de cantar los versos, ni los ha de recitar, no los ha de decir, ni los ha de hablar, sino que ha de representarlos, haciendo con ellos lo que debe hacer con los personajes, sin desfigurar, o por sencillez prosaica, o por entonación lírica, los afectos y las

pasiones que los mueven; sin convertirse, en fin, en asesino del arte y en calumniador de la naturaleza [Funes 1895: 120].

Tras un repaso histórico de lo que el autor entiende que debió ser la declamación en épocas pasadas, avanza de en orden cronológico en su estudio hasta dedicar un capítulo a su propio tiempo, y establece los motivos que han llevado al estado del recitado del verso; para él en una evidente decadencia. Piensa que el responsable es el público, que perdona los mayores defectos en los intérpretes, y no permite que se rompa el ritmo de la versificación, obligando al actor a que «lleve la rima por las cumbres». Es el gusto predominante por los recitadores con «tendencias líricas» es el que predomina y conduce a los intérpretes a este, en su opinión, desvío, cuyo mayor representante es el citado Rafael Calvo.

Su manera de entender el recitado es mucho más técnica y sobria. Afirma que «la frase literaria única de que se compone, coincide (según acontece, en general) con la frase respectiva de la expresión: entre cada cual de estas y las dos frases rítmicas no hay coincidencia» [1895: 167], y pone el ejemplo con un fragmento de *La vida es sueño* y señala los acentos rítmicos:

- 1^a Apurár ciélos preténdo
- 2^a yá que me tratáis así
- 3^a qué delíto cometí
- 4^a cóntra vosótroz naciéndo
- 5^a Áunque si nací ya entiéndo
- 6^a qué delíto he cometído
- 7^a bastánte cáusa han tenído
- 8^a vuestra justicia y rigór
- 9^a pues el delíto mayór
- 10^a del hómbre es habér nacído

Las frases literarias:

ESTROFA O PERIODO	Primer miembro	1ª Apurar, cielos, pretendo
		2ª ya que me tratáis así
		3ª qué delito cometí contra vosotros naciendo
	Segundo miembro	4ª Aunque si nací,
		5ª ya entiendo qué delito he cometido
		6ª bastante causa han tenido vuestra justicia y rigor,
		7ª pues el delito mayor del hombre es haber nacido

Y lo que denomina «frases expresivas en la recitación»:

ESTROFA O PERIODO	Primer miembro	1ª Apurar ¡cielos! pretendo
		2ª (¡ya que me tratáis así!),
		3ª qué delito cometí // contra vosotros,
		4ª naciendo:
	Segundo miembro	5ª aunque (¡si nací!),
		6ª ya entiendo // qué delito he cometido;
		7ª bastante causa han tenido // vuestra justicia y rigor;
		8ª pues el delito mayor // del hombre —
		9ª — es haber nacido

El propio Funes lo aclara:

Fácilmente se ve que miembros y periodo coinciden siempre, que la estrofa es un periodo de dos miembros; que hay en ella tantas frases expresivas como versos; tantas frases literarias como oraciones y tantas frases expresivas como pausas se necesitan para evitar anfibologías en la bella expresión oral del pensamiento. De aquí, que la puntuación imaginaria del recitante sea, muchas veces, distinta de la ortográfica. Vease en el ejemplo. Con la señal // quise indicar que, aun dentro de la misma frase, no ha de

ser desdeñada la rima; y con la especie de ligado musical, que no debe hacerse desaparecer la sinalefa, cosa de que se no se cuidan muchos recitadores, dando así al verso más sílabas de las que tiene. Dificultoso es conseguirlo, cuando las vocales de la sinalefa pertenecen a frases expresivas diversas: evítase alargando la primera vocal, sin insistir en un mismo tono y uniendo, de este modo, ambas frases. Dando la preferencia al ritmo y a la puntuación gramatical, córrase el peligro de no decir lo que quiso el poeta [1895: 167-168].

El autor utiliza su sistema de signos para recitantes y reproduce los cuatro primeros versos de la cita calderoniana anterior para tratar de explicar la manera en que Rafael Calvo decía. Aunque posteriormente aclara que no es exacto, no deja de ser evidente que se trata de una forma paródica que trata de ridiculizar la manera de recitado que detesta:

Apuráaar ¡ciéloooo! Pretéendooooo,
(¡yáa que me tratáaais asíiii!)
quéé delítooo cometíiii
cóntraaa vosóootroooooo naciéndo...o.

Su opinión sobre Calvo «el más genuino representante de nuestra recitación decorativa y musical» es que se trata de un comediante que supuso un retroceso tras la revolución que inició Máiquez. Y se alegra de que Calvo no fundara escuela, ya que considera que hubiera sido algo funesto para el teatro. En esa línea contrapone el efectismo a la naturalidad, y carga contra lo que considera recargado o artificial:

Las inflexiones de la voz, las transiciones (vocablos del ejercicio) serían, para aquellos cómicos, flores naturales halladas sin esfuerzo en el diálogo y en la situación; y los de más talento no dejarían de recogerlas al pasar. De aquí a imitarlas por el artificio y hacer de las transiciones, naturalísimas en la realidad, resorte de efectos, máquina de sorpresas y caja sonora de aplausos, movido aquel y manejadas estas por manoteos, desplantes y golpazos en el estómago y en el corazón, hay gran distancia [1895: 515].

Pese a la saña con la que arremete contra los actores artificiosos, su libro rezuma un gran amor al teatro y a los cómicos; y la situación del teatro el año en el que se publica su tratado, con los grandes actores muertos o en estrepitosa decadencia, y la

zarzuela como género reinante le provoca una gran tristeza. Aunque percibe algún síntoma de regeneración en actores como Emilio Mario, María Guerrero, Díaz de Mendoza, Antonio Perrín y, paradójicamente, el joven Ricardo Calvo.

III.1.6.5. Prohens y Juan, en Palma

Publicado en 1899 *Indicaciones sobre la declamación* es de un manual muy generalista, destinado a los actores y oradores en general, y de un modo particular a los maestros. Este amplio espectro y su procedencia, ya que está impreso en Palma de Mallorca, limitan su influencia.

El tratado, uno de los últimos del siglo, apuesta por lo que entiende que es la naturalidad, y reacciona contra el exceso de reglas y preceptivas que, en su opinión, aportan los preceptistas anteriores. Opina que la cantidad de reglas y limitaciones, son algo demasiado pesado para la memoria y no logra los resultados pretendidos en los jóvenes, y de esta manera apuesta por la naturalidad y cita como referente a Talma.

Entra en materia con una primera parte —escrita en castellano e italiano— sobre la acción, y una segunda parte sobre la voz. Esta última comienza con un apartado sobre fisiología de la voz y el uso del aparato vocal, para continuar después abogando por ejercitar la voz de manera constante y moderada, huyendo de ejercicios violentos.

Su carácter general se evidencia cuando aconseja declamar siempre en una posición conveniente y ventajosa, aunque reconoce que esto poco aprovechable para el actor debido a las necesidades de la acción dramática. La conservación de la voz y las alteraciones que puede sufrir el aparato respiratorio, junto a algunos remedios, cierran este librito, que, como he dicho, parece más destinado a los aficionados que a los profesionales.

III.1.7. Los tratados del Siglo XX

III.1.7.1. Rodríguez Solís y Gómez Renovales

Guía artística. Reseña histórica del teatro y la declamación y nociones de poesía y literatura dramática está planteado como un manual para el conservatorio, aunque las pocas ideas que maneja sobre voz y verso son conocidas en el año en el que aparece, 1903.

En la lección 72 donde se refiere brevemente a la declamación, encontramos la conocida opinión sobre las dos tendencias opuestas —naturalidad contra efectismo— en el panorama de la declamación del siglo anterior. Se comenta como algo consolidado,

con dos iniciadores: Julián Romea y José Valero. Opina que no se debe seguir la tradición, aunque se debe respetar, y tras exponer una resumida historia del teatro español y la declamación, ofrece una selección de escenas de cada periodo histórico para la práctica y conocimiento del alumnado sin indicaciones concretas ni propuestas técnicas.

Más prolijo es el siguiente tratado del archivero, bibliotecario y arqueólogo (1874-1930), Juan Gómez Renovales *Guía para el estudiante de declamación*, un nuevo tratado dialogado de 1905, en el que parte de la necesidad de aumentar el valor del arte dramático nacional. Para ello escribe esta guía, con el objetivo de que sirva como base para acceder de una manera más segura al arte declamatorio. También el libro está destinado a ser estímulo de aquellos que ya poseen dotes y conocimientos considerables, y sin embargo no los destinan a mejorar el arte patrio.

Está organizado en cinco partes: una primera sobre lenguaje que titula «nociones preliminares para el estudiante de declamación»; la segunda sobre técnica escénica, a la que nombra «arte y condiciones más precisas del actor»; «nociones de literatura» que se ocupa de verso y literatura dramática; una «historia del teatro en España», que comprende hasta el S. XVIII; y la quinta y última que contiene varios ejemplos de composiciones poéticas para la práctica.

Aunque entre los requisitos que piensa que debe tener el actor, coloca en primer lugar la «figura», en segundo lugar sitúa una «dicción intachable». Y para conseguir la dicción perfecta y poder hablar correctamente y con limpieza, recomienda determinados estudios y ejercicios:

La corrección, con el conocimiento de la gramática, la limpieza y perfecta dicción, con la buena pronunciación, vocalizando bien como en música, con el estudio de los alientos, con el de la propia voz, atendiendo la cantidad y la calidad [Gómez 1905: 48].

Entiende que la pronunciación debe ser clara y distinta, y las palabras deben sonar con todas sus letras, acentuándolas y modulándolas según su valor y sentido.

Sus consejos son adelante algo más concretos. Y así pide también cuidar la claridad en la dicción de palabras donde hay dos vocales juntas, o cuando se juntas dos palabras en que la primera termina con la misma vocal o consonante con que empieza la segunda. También advierte de que hay que tener especial cuidado con las terminaciones de las palabras, para que no resulten opacas.

Tras estas reglas admite la excepción poética de la sinalefa, que debe pronunciarse de modo que ambas vocales sean percibidas por el espectador. Y para conseguir todo esto el autor piensa que la voz debe ejercitarse de forma regular. En la línea de sus predecesores advierte contra la afectación y los peligros del «canturreo monótono», y de los modismos y acentos provincianos, a no ser que la obra en cuestión lo exija. Para él la afectación es el otro vicio peligroso que el estudiante debe evitar.

Para aplicar estas reglas recomienda al estudiante la lectura en voz alta tanto de prosa como de verso, escuchándose cuidadosamente. Así debe tratar de emitir la voz de modo «agradable en su timbre, vigorosa en su extensión y rica en sus modulaciones» [1905: 54]. En cuanto a la voz, propone regular la energía, para no terminar ronco o fatigado. También proporcionar la fuerza de emisión al número de oyentes, y ejercitarse de manera regular para adquirir sonoridad y amplitud

Dedica asimismo una lección a los alientos, y repite lugares comunes de otros tratados anteriores, y recomienda tomarlos donde la ortografía señala. También cree posible que se haga cuando se va a destacar una palabra, para llamar particularmente la atención sobre su significado.

Todo esto debe ser medido a partir de las facultades propias y las necesidades de cada intérprete. Cada uno debe estudiar su cantidad y calidad de voz, para no excederse en los tonos altos ni en los bajos, y separar los sonidos defectuosos o desagradables. Sin embargo, tras todo lo expuesto, matiza que la práctica en el escenario, la relación con el público y el conocimiento de uno mismo son básicos. Sólo esta experiencia ayudará al intérprete a encontrar nuevos recursos e inspiración, ya que las reglas fijas e inamovibles sólo sirven para producir discípulos amanerados e inservibles para el arte.

III.1.7.2. Castillejo de la Fuente y Córdoba

Arte de la declamación está escrito en 1909 por un abogado con vocación teatral, y fue destinado a los alumnos de la recién creada Academia de Canto, Declamación y Música de Córdoba. Si bien resulta evidente que es un manual plagado de citas de obras anteriores como Romea, Bretón o Ernest Legouvé (1807-1903), no es un texto, sin embargo, que carezca de importancia.

Su virtud, relativa dado el propósito local de su edición, consiste en recoger los más importantes conceptos sobre la materia y exponerlos de manera ordenada y lógica para el aprendizaje de los futuros actores. Con él podemos hacernos a la idea de cómo, al final de la primera década del siglo, han sedimentado las ideas que desde el ámbito

académico se proponían en materia de declamación. En esta línea, el autor advierte desde el prólogo, de la necesidad de complementar el fundamento teórico con la necesaria práctica.

Parte de las necesarias cualidades que el actor debe poseer, encabezadas por una respiración sin defectos, «libre», y una voz «clara, llena, extensa, sonora y bien timbrada» que sea agradable al público. Con estas cualidades iniciales el sonido podrá articularse de manera que pueda variar correctamente los tonos, acentos y duraciones de las palabras. Otra cualidad del intérprete es el buen oído, unido a la «impresionabilidad de los nervios», la sensibilidad que evitará la declamación inexpresiva y fría.

La pronunciación resulta esencial, ya que «ningún actor podrá ser reputado de bueno si no pronuncia pura y correctamente, aunque le adornen otras cualidades artísticas muy apreciables» [Castillejo 1909: 24]. Considera las constantes prácticas en esta materia como indispensables para adquirir soltura en escena, y advierte contra el peligro de adquirir una mala pronunciación por culpa de los defectos de los apuntadores.

Para una correcta pronunciación de las vocales, es suficiente darles su «verdadero carácter gramatical» y de manera rigurosa, ya que de lo contrario comenzarán a aparecer vicios. Para conseguir esto resulta indispensable la lectura ante personas de «oído delicado y buena pronunciación», que puedan corregir los defectos. Así se podrán corregir los vicios de la articulación cuando sean adquiridos, no así los de procedencia orgánica.

Aconseja no confundir durante la declamación la precipitación con la aceleración. La primera es graduada y necesaria en algunos pasajes, y la segunda genera desorden, y deriva en fatiga en el intérprete y confusión en el público. Enumera y estudia los defectos de la pronunciación: el ceceo, el seseo, el sisismo, el gangueo, el tartajeo, la balbucencia y la tartamudez, además de la pronunciación defectuosa de la de, re, rre, le, lle, ye, ve y xe.

También llama la atención sobre la defectuosa pronunciación de las letras, y pone ejemplos de casos concretos. En el caso del verso insta a declamar de manera rigurosa el sonido de cada letra, para expresar los conceptos de manera más fácil. Esta es la manera para conseguir la armonía o cadencia versal.

En el capítulo que dedica a los acentos, remite a la prosodia y a la ortografía para reglar la aplicación de los mismos. Advierte al actor de la importancia de cada signo y la necesidad de tenerlos en cuenta tanto al estudiar como al declamar. Respecto

a los signos llamados de silencio y semisilencio (el punto, dos puntos, punto y coma, la coma y los puntos suspensivos), los considera sujetos a la interpretación del actor, que los debe marcar según su criterio.

Sobre la entonación entiende que lo que debe estudiar el actor es el tono: «el grado de elevación y de intensidad que damos a la voz, el particular modo con que se dice una cosa» [1909: 46]. Su definición de los tonos trata de ser científica:

La elevación del tono depende del número de vibraciones que produce el sonido en un tiempo dado. Así, cuando el número de vibraciones es pequeño, decimos que el tono es bajo o grave; cuando las vibraciones se producen con gran rapidez, diremos que es el agudo o alto; y cuando las vibraciones se encuentran en el centro de los dos tonos, uno grave y otro agudo, los llamaremos medios [1909: 46-47].

Dedica un capítulo al órgano de fonación desde el punto de vista fisiológico, y otro a la higiene de la voz, y recomienda seguir ejercicios de gimnasia vocal de manera metódica, y añade recomendaciones relativas a enfermedades, alimentación, temperatura, etc.

En el capítulo dedicado a la respiración, la entiende ordenada para evitar ahogos y las comentadas aspiraciones (hipidos), en cuya prevención recomienda que «Las aspiraciones sean pequeñas y frecuentes, a fin de tener siempre aire suficiente alojado en el órgano de la fonación, sin el cual faltaría la voz» [1909: 60].

Al referirse a las pausa —sigue a Talma— para las que el actor volverá a someterse a los signos ortográficos, establece la posibilidad de tomar aliento, siempre de forma imperceptible, en otros lugares cuando sea necesario mediante unas aspiraciones que denomina «semialientos»:

Para ello debe elegirse el sitio anterior a la pronunciación de las palabras enfáticas, y sobre todo el momento que antecede a las que empiezan con las vocales a, e, y o, no modificadas directamente por consonantes, que es cuando la boca se encuentra más abierta [1909: 60-61].

Para el dominio de esta técnica debe el actor trabajar con maestros que le indiquen cómo haberlo. Para ello utiliza varios textos, señala los sitios y la manera en la

que debe respirar el alumno. El indicado para el verso es un fragmento de *El zapatero y el rey*, de Zorrilla.

Tras reproducir los consejos a los cómicos de *Hamlet*, sigue a tratadistas anteriores y aconseja que la búsqueda de la naturalidad debe realizarse ajustando la entonación al pensamiento que se expresa en el pasaje a declamar.

Expone la repetida advertencia de comenzar el parlamento en un tono moderado para ir subiéndolo a medida que el pensamiento que se expresa lo exige, para ganar la atención del auditorio, medir los esfuerzos, y no forzar la voz cayendo en los defectos habituales de la falta de control.

Al hilo de reflexiones anteriores, propone no elevar la voz ante problemas acústicos sino subir el tono, y dar mayor intensidad a la voz; mejorar la calidad y no aumentar la cantidad. Para lograr una entonación agradable al oído, es decir, eufónica, deben respetarse todas las reglas conocidas para evitar el mal sonido, es decir, la cacafonía. Dentro de estos malos enumera la desafinación o desentono, la monofonía, el acento impropio, el tonillo —entonación viciosa o acentuación peculiar—, la altisonancia —entonaciones muy elevadas, afectación—, y la frialdad —el defecto contrario a la altisonancia— de algunos actores que «rezan sus papeles», buscan demasiada naturalidad o son apáticos.

El actor debe analizar y estudiar el texto, su construcción gramatical y ortografía, para aplicar su arte, y asimismo:

Debe el actor cuidar de mantener el ritmo, que en la cláusula viene a constituirlo la proporción entre la respectiva longitud de las sílabas, palabras o frases y las pausas que los separan y distinguen, combinándose con la acertada y varia distribución de las sílabas acentuadas. De esta manera se agrupan las voces bajo un principio de agradable unidad [1909: 84-85].

Parte del hecho de que una frase puede pronunciarse de muchas maneras, opina que actor debe estudiar cual fue el pensamiento del autor al escribirla para «aplicar debidamente ese efecto prosódico de intensidad por el cual ha de significar los verdaderos afectos y distinguir las ideas más importantes de la cláusula» [1909: 85].

Los tonos deben variarse de grave a agudo, según los pensamientos o sentimientos que padece el personaje. La transición el cambio de un tono a otro muy

distante, también requiere, además de una buena ejecución, un estudio previo si se quiere realizar con un buen efecto.

La inflexión de la voz, que define como la facilidad de elevar o descender el tono, depende de la facilidad del actor para realizarla. No debe ser brusca ni extensa, sino que se debe realizar de forma natural y sencilla a medida que la expresión lo demande. Recuerda que el contraste «los claroscuros, de la dicción armónica» son una buena manera de encontrar la belleza en todas las facetas de la dicción armónica.

El capítulo que dedica a la prosa y el verso, comienza por una serie de reglas comunes:

Los miembros de las cláusulas deberán distinguirse con silencios de mayor duración que los ordinariamente empleados para separar las oraciones. Al terminar la dicción de la cláusula, debe reforzarse el último acento prosódico, disminuyendo después conveniente y artísticamente la intensidad y el tono para que se comprenda mejor el término de la expresión del pensamiento al hacer la pausa que separa de la cláusula siguiente [1909: 90].

Esto hay que hacerlo sin que implique decaimiento al final de la cláusula, y también hay que tener en cuenta que en el cambio de cláusula se puede cambiar el tono, aunque nunca de forma brusca.

En el caso de prótasis y apódosis, hay que sostener, «y aun mejor elevar el tono y la intensidad hasta el fin de la prótasis, hasta llegar a la pausa; y al comenzar la apódosis puede emplearse un tono más grave, reducir la intensidad y hasta disminuir la velocidad con que se vaya declamando»

No hay que confundir la poesía con el verso, y estudiar el propósito del poeta más allá de la simple lectura, para poder interpretarlo debidamente. Tras el estudio, el actor deberá identificarse y contagiarse de los sentimientos y afectos para utilizar su inteligencia y su sensibilidad.

Sobre las entonaciones en la declamación del verso, opina que deben estar en armonía con los pensamientos que se expresan y «conforme a la verdad». En el justo medio, expresión ya con más de un siglo, es donde el actor encontrará la debida expresión; nada de «gritos, ni canturrias, ni altisonancias y afectaciones exageradas e impropias, pero tampoco amaneramientos desdichados, frialdades glaciales» que alejan el arte original del poeta.

El estudio previo la identificación con el pensamiento del poeta, la apropiación de sus sentimientos; junto al dar a cada palabra, a cada expresión, a cada concepto la intención e importancia que quiso darle el escritor, conseguirán que el actor encuentre la conveniente entonación. En estos tiempos en los que no se cuida debidamente el verso:

Atravesamos una época en la que la mayoría de nuestros actores declaman muy mal el verso. Algunos hay que lo cantan, lo gritan al expresar los conceptos vigorosos, aúllan lo que pide rudeza y molestan nuestros oídos con su insoportable cantinela. Otros, huyendo de tal defecto, muy corriente en malos aficionados al arte del teatro, incurren en la exageración de decir el verso de tal manera que parezca prosa, y fingiendo naturalidad, destrozan lastimosamente los versos, mostrándonos su ridículo amaneramiento y pedantería. Con esa pretendida naturalidad oscurecen o borran de un indigno brochazo el genio del poeta, como si no existiera ritmo, armonías y cadencias [1909: 95].

Una tendencia creciente en aquellos años, la de estos últimos aficionados, para los que la forma poética en el teatro esta llamada a desaparecer.

III.1.7.3. Un tratado de tratados y otro mal atribuido

Tratado de tratados de declamación está escrito por Luis Milla Gacio, un dramaturgo, nacido en Madrid que vive en Barcelona desde su infancia. Comienza su actividad teatral a los dieciséis años en la Ciudad Condal, y publica y estrena tanto en castellano como en catalán. Edita en 1914 este popular tratado que compila fragmentos de todos los tratados que el autor conoce hasta la fecha, y aunque se dedica un capítulo sobre la voz, no aparece ninguna referencia sobre verso o maneras de enfrentarse al verso clásico español.

El arte de declamar publicado en la conocida colección *La novela teatral*, cuyas portadas pocas veces tenían algo que ver con el texto que aparecía en el interior, este tratado que apareció en 1921, sin firma en el interior, ha sido atribuido desde hace años, erróneamente, a José Juan Cadenas. Sin embargo el texto aparecerá casi íntegro, incluido en la *Historia del teatro Español*, de Narciso Díaz de Escobar y Francisco de P. Lasso de la Vega, publicada en 1924.

Más que un manual para actores es una historia de la declamación, aunque podemos extraer alguna opinión sobre la naturalidad en la declamación del verso:

Y la poesía no puede declamarse como la prosa, digan lo que quieran los autores de fines del siglo pasado. Bien es verdad que entre los versos que esos señores escribían y la prosa que escriben otros, la diferencia es muy poca. El verso, efectivamente, rechaza en absoluto la declamación natural, porque por algo carece de naturalidad, y exige, también en absoluto, la declamación lírica, aun en los momentos en que parece menos adecuado el lirismo. Lo contrario sería caer en la monotonía primitiva de nuestro teatro juglaresco [Cadenas 1921: 8].

Afirma el autor que la declamación natural es incompatible con el teatro de Lope de Vega y sus sucesores, aunque entiende que el afán de musicalizar el verso y dotarlo de entonación y pompa, es acercarse peligrosamente al ridículo.

Excusa y reivindica a Rafael Calvo y afirma que su voz respondía a cadencias musicales, siempre muy bellas, y en ocasiones «inefables». También agrupa a los comediantes de su tiempo de una manera bastante simplista, por escuelas: la de Rafael Calvo que cuenta como discípulos a Ricardo Calvo y Miguel Muñoz; la de Vico, a la que pertenecen Perrín, Tallaví, Morano, Borrás o Fuentes; la de Arjona, al que siguió Donato Jiménez; y la de Mario, donde incluye a Thuillier, Fernando Díaz de Mendoza, Simó-Raso, Palanca o Vilches.

III. 2. En torno a la declamación del verso clásico: prensa y profesión

No es difícil advertir al investigar los comentarios y opiniones que se escriben durante el primer tercio del siglo XX sobre la actividad escénica española, que la cuestión del gran patrimonio teatral español gira, de manera casi única, alrededor de la producción dramática del Siglo de Oro. La única excepción a esta tendencia es el apego —cada vez menos intenso según avanza el siglo—, a nuestros principales autores románticos. Dicha excepción quedará pronto reducida a una única obra: *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, vinculada tradicionalmente a las fechas del día de difuntos.

También hoy para el público y para los profesionales del teatro en nuestro país, la cuestión del teatro clásico sigue centrada en el Barroco, y en este sentido podríamos decir que se ha avanzado mucho. La reposición de nuestros clásicos, su presencia en los escenarios, goza de una continuidad impensable algunas décadas atrás; y sin embargo, algunas cuestiones siguen generando polémicas.

Suele ser común, y ya hasta cansino, escuchar en los debates que siguen a cualquier ponencia o conferencia de teatro clásico una ristra de lamentaciones sobre las muchas cosas que nos faltan y que a otros les sobran: nos falta —se dice— una tradición, una continuidad en la representación de los clásicos; en consecuencia con ello, nos falta un sentido de respeto a nuestros grandes autores, sometidos —se dice también— al capricho de adaptadores o versionistas; nos falta, en fin —y ésta parece ser la madre del cordero— una práctica de «decir bien el verso», sin que en realidad nadie haya explicado nunca en qué consiste decirlo bien, aunque todo el mundo presuma de ello [Huerta Calvo 2006: 26,27].

Hoy el debate continúa, y aunque se trata con mucha menos intensidad que en el pasado, el problema «decir el verso» es un asunto controvertido. Es cierto que existe cierto consenso entre los especialistas en la materia —maestros de verso, actores y directores—, fundamentalmente desde el punto de vista de la técnica, pero el gran problema del verso castellano tiene que ver con el pasado y la imposibilidad de conocer de primera mano —conjeturas aparte— las maneras concretas de decir el verso de nuestros actores más determinantes en otros tiempos.

En este sentido es importante conocer el contexto en el que trabajaron los actores que nos ocupan, y para ello, en este capítulo repasaremos, en orden cronológico, las opiniones más importantes que, escritas durante las tres primeras décadas del siglo, abordan la cuestión el verso clásico en la escena.

III.2.1. El verso ausente

Comenzado el siglo XX la reciente desaparición de la figura de Antonio Vico y el recuerdo de la prosodia declamatoria de Rafael Calvo han derivado hacia una consideración casi mitológica de estos y algunos otros intérpretes desaparecidos. Los nuevos talentos sufren no sólo la comparación —injusta— con actores del pasado, sino la práctica desaparición del teatro en verso de los escenarios. Como veremos no se dice verso en la escena y la poca frecuencia con la que se enfrentan los actores al teatro clásico o al teatro contemporáneo versificado, reduce las posibilidades de continuar o desarrollar una mínima técnica.

Ni siquiera los grandes actores del momento se salvan de las críticas, que los consideran incapaces de asumir la responsabilidad de los dramas del pasado. Un

ejemplo de esta situación aparece en la airada reacción del crítico de *La correspondencia de España*, *Caramanchel*, ante una opinión del periodista y poeta, Salvador Rueda (1857-1933), sobre las posibilidades de uno de los grandes actores del momento: Emilio Thuillier:

Mi desconfianza de que el teatro en verso haya de volver pronto a ser una realidad en España, no está en los empresarios ni en los poetas. Está en los actores. Yo mismo, que en verso aprendí a leer y escribir, que pongo a los líricos en la primera categoría de la humanidad, no he podido menos de sonreírme al ver la inefable ingenuidad con que Salvador Rueda —¡poeta, al fin!— cita dos nombres de artistas para interpretar el teatro futuro y adorable de los versificadores, y uno de estos dos nombres es el de Thuillier. ¡Por Dios, Salvador! Lo que usted propone es que los endecasílabos tengan cuarenta sílabas y los octosílabos diez y siete! Thuillier es un excelente galán de comedia, acaso el mejor que tenemos ahora; pero ¡Thuillier en verso! ¡Pobre don Juan Tenorio! ¡Pobre García del Castañar! Y si esto puede decirse de Thuillier, uno de nuestros actores de más merecido prestigio, de los demás, ¿qué se dirá? Para escribir en verso los poetas dramáticos, necesitan que sepan decir el verso los actores. Y, por una larga ausencia de versificación en el teatro, por una insensata rutina; por una abominable incultura. Los comediantes que hoy declamen siquiera regularmente el verso y que tengan cierto sentido poético, y hasta leyes aficiones a la poesía, no llegan en España a La docena [*Caramanchel* 1907d: 1].

Si esto ocurre con actores del prestigio de Thuillier, un intérprete que si bien no está especializado en teatro en verso, suele llevar en su repertorio algunas obras representativas del barroco, el ataque contra los actores es general. El mismo año, en el mes de septiembre, Francisco Flores García (1846-1917), dramaturgo y periodista, se manifiesta de manera contundente al respecto en *Heraldo de Madrid*, afirmando que si los actores no saben decir el verso «es lógico que así suceda. ¿Cómo han de saber decir versos los actores jóvenes, sobre todo si están diciendo prosa desde que empezaron su carrera? Venga el teatro en verso, y ya aprenderán nuestros actores a interpretarlo» [Flores García 1907: 1]. La cuestión, pues, tiene que ver con la producción literaria — en su mayoría escrita en prosa— y con la formación.

Hay que recordar que esto sucede tras un periodo en el que el verso era prácticamente obligatorio en los dramas. Poco a poco con la entrada de las tendencias escénicas y literarias de estilo naturalista que provienen de Europa, figuras como la del

dramaturgo Echegaray, representarán la decadencia de una manera de escribir, y toda una generación de actores quedará condenada a desaparecer o adaptarse a los nuevos tiempos gobernados por la prosa naturalizada para la escena.

Esta falta de intérpretes preparados es la que evidencian los críticos cada vez que se representa un drama. De esta manera las representaciones del *Tenorio*, se convierten en una buena oportunidad para evaluar las consecuencias de la falta de práctica de los intérpretes, y así el periodista y dramaturgo José Francos Rodríguez (1862-1931) en su libro *El teatro en España. 1908*. se lamenta de que los actores no tengan la costumbre de decir versos, ya que «las comedias se escriben en prosa, el teatro romántico ha desaparecido y el arte de la declamación está suplantado por el de representar con la mayor naturalidad posible». Piensa el autor que las comedias del Siglo de Oro, cuando se representan, «no suenan bien en los labios de algunos afamados artistas actuales».

La comparación con el país vecino en el que, considera, se practica la declamación poética de una manera «próspera», es desoladora, y sobre todo porque falta una figura de referencia para los actores jóvenes, ya que «en España no hay un Mounet para un remedio». Esta situación para el autor tiene que ver con la novedad de lo que se representa ahora, y con la poca añoranza de obras y maneras pasadas:

«Es que lo nuevo triunfa sobre lo viejo» dice la brios a juventud. Al diablo los dramas con relaciones enfáticas, al diablo las descripciones en quintillas o cuartetas sonoras. El teatro debe ser expresión de la vida, copia de la realidad, trasunto de las luchas y apasionamiento de la existencia [Francos Rodríguez 1908: 182].

Son esas influencias extranjeras las que parecen, no sólo prevalecer en los escenarios nacionales, sino desterrar cualquier posibilidad de recuperación. El citado crítico *Caramanchel*, que aunque como hemos leído excluye a Thuillier y a otros intérpretes importantes a la hora de enfrentarse los versos, cita, dos años después una corta lista con los actores que, según su criterio son capaces todavía de recitar en escena. En ella encontramos a María Guerrero, Rosario Pino, Díaz de Mendoza, Morano y Ricardo Calvo. El crítico considera que la recuperación pasa por resucitar el repertorio clásico contando con estos y algunos otros comediantes, «y como obras forman actores, harás forzoso que nazcan nuevos comediantes, capaces de sentir a los poetas y de interpretarlos. Sí nuestros actores se emanciparán de las influencias exóticas

que hoy les esclavizan y nuestro teatro recobrará su carácter típico español» [*Caramanchel* 1909: 5].

Al final de la década encontramos la siempre apasionada opinión de una de las personalidades más interesantes de su tiempo: Anastasio Anselmo González y Fernández (1870-1940), que tras el seudónimo galdosiano de *Alejandro Miquis*, escribe en aquel momento críticas y artículos de opinión en *Nuevo Mundo*. Para él, incluso los más renombrados actores han perdido el arte de decir el verso, «y cuando, por acaso, se ven en el trance de recitar una obra clásica, lo hacen del modo más lamentable que puede concebirse». Arremete contra la institución que según su criterio debería tener por principal misión la de conservar «las tradiciones gloriosas de nuestro teatro»: el conservatorio. Según *Miquis*, en los años formativos de los actores se desdeña el verso y «a juzgar por el repertorio que en ejercicios, exámenes y concursos hacen los alumnos, la forma poética ha caído en muy lamentable desgracia [*Miquis* 1910: 10].

III.2.2. El actor traducido

Es importante también el comentario de otra de las personalidades imprescindibles en el mundo del teatro de aquellos años. Escritor y perteneciente a una familia de actores, Eduardo Zamacois publica un libro titulado *Desde mi butaca*, en 1911, en el que, entre otros testimonios, ofrece una reflexión sobre la evolución de las maneras artísticas que ha observado en el cambio de siglo en relación al verso:

Cada época exige de sus actores un «modo de decir»: pasada esta época, los actores, si no se transforman y acomodan a los gustos de las generaciones nuevas, caen en desprestigio, y lentamente, sin saber cómo, ven marchitarse uno a uno los laureles ganados. El género romántico de Florentino Sanz, de García Gutiérrez y de Zorrilla, verbigracia, produjo actores como Pedro Delgado y José Mata; enfáticos en el decir, frondosos, soplados y grandilocuentes en el ademán, que obtuvieron éxitos delirantes y cuyos trágicos arrebatos hoy sólo nos moverían a sonreír con tolerancia bonachona. El mismo Rafael Calvo, grande y campanudo entre nuestros mayores actores, ¿sabría moverse dentro de los límites refinados y tranquilos de la comedia contemporánea? [*Zamacois* 1911: 168].

Es como he señalado un momento en el que la desaparición de algunas de las figuras más notables de la gran época anterior —en la que predominó la que podíamos denominar «declamación postromántica»—, produce comentarios que no sólo reflejan

el cambio en las maneras de decir, sino en el oficio del actor en sí. Así el crítico *Zeda*, tras la muerte de Elisa Boldún (1843-1915), —que era una de las más significativas en lo que a verso se refiere en el siglo anterior, ya que había trabajado con Rafael Calvo y Donato Jiménez—, publica en *La Época* un artículo en el que constata la desaparición de la escena de un tipo de comedianta, el de «la dama genuinamente española».

Para el crítico el lugar de este tipo de intérprete es ocupado por actrices que tratan de imitar a divas extranjeras. Estas cómicas, lejos de continuar las tradiciones artísticas que heredaron, hacen grandes esfuerzos por seguir las maneras de las primeras figuras que visitan Madrid, y «pocas son las que saben decir el verso castellano; pocas las que pueden interpretar ni con mediano acierto los papeles de nuestras comedias del siglo XVII, ni los de los dramas románticos del siglo pasado».

Para *Zeda* la causa es evidente ya que la práctica totalidad de las comedias que se representan en España, en aquel momento, son traducidas. La conclusión del autor es irónica: «a comedias traducidas corresponden forzosamente actores traducidos» [*Zeda* 1915d: 1].

La muerte del hermano del mítico Rafael Calvo, José Calvo, en 1916 motiva también comentarios. Un autor que se esconde tras el seudónimo *El desconocido*, publica en *Heraldo de Madrid*, un breve artículo sobre la decadencia de los modos de hablar sobre la escena, en el que sostiene que no existen ya buenos declamadores, y que «al *Arte de leer en prosa y en verso* de Gómez Hermosilla, ha sucedido el *Arte de callar en prosa y en verso*, de Enrique Corrales».

El problema no es sólo de unos actores que «improvisan demasiado y sienten horror a la rima» sino la falta de maestros, de referentes. Cada vez son menos los actores que defienden de manera acertada a los grandes poetas. [*El desconocido* 1916: 2]

A punto de comenzar la década de los veinte, cuando la dramaturgia de Benavente y sus discípulos ha conquistado los escenarios, el escritor Pérez de Ayala advierte en un artículo —que se reproduce posteriormente en su mencionado libro *Las máscaras*, publicado en 1919—, de la influencia que esta tendencia dominante produce en los actores y sus maneras de decir:

Es un teatro meramente oral, que para su acabada realización escénica no necesita de actores propiamente dichos; basta con una tropa o pandilla de aficionados. Y como quiera que durante los últimos años ha imperado el teatro del señor Benavente, con sus

secuelas y derivaciones, han ido acabándose y atrofiándose los actores, como un órgano sin función, y correlativamente ha desaparecido de un golpe para el público español todo el teatro clásico, nacional y extranjero, porque ya no hay actores que sepan y puedan interpretarlo, y faltando la norma perenne de los clásicos, que es el único término de comparación, el arte dramático y el gusto y discernimiento del público, se van corrompiendo y estragando cada vez más [Pérez de Ayala 1919: I 106-107].

III.2.3. Hacia una renovación

Al comienzo de la nueva década, en 1920 aparece un libro que trata de dar testimonio de la historia de los grandes declamadores de las épocas pasadas en los principales escenarios madrileños. Se trata de la obra de Luis Calvo Revilla, hermano de el desaparecido Rafael, *Actores célebres del teatro Príncipe o Español*.

En esta obra además de glosar a las grandes figuras de tiempos pasados, escribe un prólogo sobre la declamación del que podemos extraer algunas ideas útiles para entender la evolución del ámbito declamatorio y las maneras que se entendían como tradicionales en el recitado.

Calvo admite la dificultad de hablar de la cuestión declamatoria en el Siglo de Oro, pero trata de dar una idea al lector de lo que fueron aquellas maneras. Para ello recoge y define los convencionalismos, las faltas que entiende que se heredaron de los actores del Siglo de Oro, denominándolas tal y como la profesión las suele nombrar.

Así, «El decir del tirón», que puede o no hacerse a voluntad, se denomina a «decir un trozo seguido, sin tomar aliento»; «Bien Parado», consiste en ir precipitando la dicción a cada verso de un periodo, generalmente en periodos finales, o decirlos a manera de picadillo, terminando en uno y otro caso con parada rápida y en seco; el «Latiguillo», es la transición «fuera de ocasión y lugar, inoportuna y exagerada; es decir, que se produce de manera afectada en cualquier sitio, por tanto, con violencia»; «Picadillo», se llama «a las frases del diálogo, alternativas y cortas, a veces de un vocablo sólo, con que parece que los que sostienen el diálogo se picotean, quitándose unos a otros la palabra»; «Desplante», es el «arranque exagerado en la expresión, unido casi siempre a la actitud, por lo general, arrogante; puede consistir, y consiste la mayor parte de las veces, no más que en la acción y en el gesto». Este último recurso, según asegura Calvo, se puede hacer de manera natural, y así no se podría considerar una falta, aunque sí lo sería cuando se ejecuta de manera exagerada.

Un libro tan interesante como olvidado aparece en 1928: *Nuevo escenario*, del crítico Enrique Estévez-Ortega (1898-1936). En los capítulos que conforman el volumen, encontramos dos ideas recurrentes: la dificultad de la penetración de las nuevas ideas europeas en el teatro español, y la decadencia del arte dramático patrio. En esta última línea de pensamiento, el crítico insiste en la idea de que el escaso número de obras en verso conduce a la mala declamación, ya que los actores «no tienen costumbre, no «cogen» el tono, no saben, en una palabra»

La novedad en el planteamiento es que el autor incluye al público en la ecuación, ya que según él, la mala declamación produce que el público se retraiga. El hecho de que el público rehúya el teatro en verso produce que los empresarios y los comediantes lo eviten. La reflexión es urgente para salir de ese círculo vicioso y «parodiando a Larra, podríamos preguntar: «¿No es frecuente el verso porque no gusta, o no gusta, porque no es frecuente?» Merecería la pena pensar un poco en ello» [Estévez-Ortega 1928: 211-212]

Miquis, cuya opinión ya hemos leído en párrafos anteriores, escribe años después, en 1928, un artículo en medio de la enésima polémica sobre la creación del teatro nacional, en el que trata la cuestión que nos ocupa. El autor aprovecha una petición que lanzan los hermanos Quintero al finalizar un homenaje que les brindan, al principio del año. En ella reclaman la creación de un teatro nacional donde se representen los clásicos. *Miquis*, recuerda los intentos de décadas anteriores y se muestra pesimista sobre la cuestión del verso, y afirma que España se encuentra «sin cómicos que representen el teatro clásico».

Su queja, con cierto aire reivindicativo se centra en primer lugar en la falta de obras clásicas en la cartelera, preguntando de manera retórica: «¿¡Cuánto tiempo hace que en los teatros de Madrid no se representa una obra de Calderón, que era, o poco menos, el único superviviente hace veinte años?» El otro factor que pesa de manera determinante sobre la dificultad de resucitar a los clásicos, tiene también que ver con los pocos actores (dueños de compañías) que las incluyen en su repertorio —según él no pasan de seis—, y las pocas representaciones que ofrecen de ellas.

Para *Miquis* «formar una compañía capaz de representar lo que tuvo de grande el teatro del siglo XIX, que no fue poco, sería absolutamente imposible», ya que cuando se forma una compañía suele ser siempre alrededor de un primer actor. Aunque este quiera tratar de continuar la tradición, resulta muy difícil que encuentre quien le de la réplica de manera adecuada [*Miquis* 1928: 44].

Pero la excepción a la situación de abandono reinante ya la conocemos. En una crítica a *La vida es sueño*, representada por Ricardo Calvo, publicada en *La época*, el 21 de noviembre de 1929, el escritor Luis Araujo-Costa (1885-1956), no sólo vuelve a insistir en la cuestión de la necesaria preparación específica de los intérpretes para este tipo de teatro. Su reflexión va más allá, ya que opina que en un momento como ese, en el que se ha perdido la costumbre de decir versos, es más necesario que nunca que exista una formación como la de Calvo.

Su crítica lanza una pregunta: «¿no merece todas las alabanzas una formación artística que lleva el teatro en verso y el teatro clásico por base y elemento primordial de su repertorio?» [Araujo-Costa 1929b: 1]. Como hemos visto en el capítulo sobre Calvo, Araujo-Costa recoge un pensamiento que va tomando forma desde unos años antes y se materializó más tarde en la petición pública de un buen número de artistas e intelectuales para ayudar desde las instituciones a la compañía de Calvo como única mantenedora de los clásicos en escena.

El dramaturgo y periodista Ángel Lázaro (1900-1985), redactor de *La Libertad*, publica un artículo sobre verso en noviembre de 1929 titulado *Lección de actor*, en el que señala la paradoja de que a la vez que desaparece la afición al teatro en verso, en España se vive el auge del culto a los recitadores como Berta Singerman (1901-1998) o José González Marín (1889-1956).

En su crítica al *Don Juan* del Español representado por Ricardo Calvo, se lamenta de que los actores pierdan la capacidad de decir el verso, ya que considera que un actor que no sabe decir el verso no se puede considerar como tal, y que «para decir la prosa, hasta para darle a la prosa su ritmo, es indispensable la previa disciplina del verso». La dicción del verso como él la llama, tiene unos peligros que señala detenidamente:

Hay los recitadores que se empeñan en dramatizar la poesía lírica. Sus procedimientos son conocidos: tratan de imitar y seguir con la voz, con el gesto, con el ademán y hasta con la acción, a la palabra. Si nos hablan de trueno, consideran necesario ahuecar la voz hasta el ronquido; si nos hablan de las campanas, se creen en la necesidad de imitar al campanero; si nos hablan de un niño cojo, se creen en la obligación de cojear... En esta equivocación —equivocación a nuestro humilde juicio, claro está— de dramatizar la poesía lírica, caen algunos recitadores. En cambio, hay el actor que confunde el verso dramático —alguna vez la culpa no es del actor, sino del autor, digámoslo en justicia—

con la poesía lírica. Detiene la acción dramática y se queda arrobado. Hay también el actor que dice el verso como si fuera prosa, olvidando que el verso, aun el verso dramático, es cántico siempre. Y no se vea contradicción entre esto y la tacha que ponemos al actor que se pierde en las nubes cantando el verso dramático, porque precisamente la enorme dificultad, el arte del actor, consiste en encontrar el matiz adecuado, ese justo medio en que ha de verse el distingo entre la dicción de la prosa y la del verso [Lázaro 1929: 5].

El actor ideal sería aquel que «dice el verso dejándolo ver, sin renglonear, pero sin atropellar un verso con otro, ligándolo; pero sin confundirlo nunca». Lejos del embarullamiento debe el actor dar a cada verso su valor musical, expresivo y emotivo, y «y ese valor hay que expandirlo y destacarlo con tal arte que no se vea la juntura».

La opinión de Luis Araquistáin (1886-1959) ahonda en la cuestión, ya tratada anteriormente, de la formación de compañías. Entiende que en casi todas las compañías hay uno o dos cómicos notables, aunque se lamenta de que carezcan de cultura general suficiente y de las nociones elementales de su arte. La carencia de una formación técnica les limita sobremanera, ya que «no saben declamar, ni gesticular, ni moverse, ni emitir adecuadamente la voz, que a los pocos años de trabajo se les suele enronquecer en forma cavernosa e insufrible. Todo lo fían a la inspiración propia. A lo sumo imitan a los actores más populares del país» [Araquistáin 1930: 256].

El mismo año otro de los críticos más importantes y prolíficos del momento, Melchor Fernández Almagro (1893-1966), apoya, desde las páginas de *La Voz*, esta opinión. Aunque considera que en los clásicos —obras de reparto extenso—, los altibajos son inevitables, cree que el problema es que el verso clásico español, se ha convertido en un «arma de raro uso» para los cómicos, y sufre, «apenas enseñado», de falta de escuela y escasa continuidad en la tradición. La manera de tratar este tipo de obras no es suficiente, y no duda en afirmar que el problema «no se suple con unos cuantos ensayos»

Pero no todo tiene que ver con la escena. También la difusión es otro asunto a mejorar. En su crítica a *La prudencia en la mujer*, representada por Margarita Xirgu en el Teatro Español, evidencia la paradójica situación de los clásicos en España; obras íntimamente populares que van quedando, cada vez más, reducidas a simple materia de conocimiento erudito [Fernández Almagro 1930: 2].

III.2.4. Sassone y la importancia del verso

Más prolija y detallada es la exposición sobre la materia que Felipe Sassone, autor teatral con experiencia como director de escena, desarrolla en su libro titulado *Por el mundo de la farsa* en 1931. Resulta interesante cómo aborda desde su experiencia como observador de la realidad teatral española y desde su implicación en la labor escénica, varios de los temas que nos ocupan.

Define el latiguillo, del que recuerda que es una transición mal hecha aunque se realiza casi siempre en nombre de la naturalidad, con un ejemplo y explica que «es decir en voz alta y lentamente los dos primeros versos de una cuarteta, y en voz baja y de un aliento los restantes». Este recurso se convierte según Sassone en un efecto de mal gusto cuando la transición no viene a cuento, o cuando el actor «por falta de facultades, atropella la dicción y no se le entiende, porque precipita las palabras para no respirar».

Sin embargo si la transición procede y el intérprete tiene facultades suficientes para llevarla a cabo, no puede denominarse como latiguillo y es aceptable su uso. También aconseja procedimientos técnicos concretos como que «si hay en la frase algo que es premisa y algo que es consecuencia, bien estará decir en voz alta, lentamente, buscando la resonancia en la cabeza, lo que es premisa y con voz de pecho y de un solo aliento la consecuencia», aplicando esto cuando no se note fatiga y o precipitación en el actor. siempre que no se note fatiga y precipitación para el actor» [Sassone 1931: 63-64].

Para estos últimos recursos pone como ejemplo el *Tenorio*, y afirma que actores como Vico, Calvo, Díaz de Mendoza, Borrás, Morano y María Guerrero lo utilizaron correctamente. El autor excluye de estos comentarios el teatro francés, ya que entiende que en los alejandrinos es esencial el rengloneo.

Establece dos teorías, escuelas o tendencias: una a la que denomina naturalista o realista y otra a la que califica como poética o lírica. Considera que nuestro teatro nació del verso y en verso alcanzó sus mayores triunfos, entiende que la primera reúne a los intérpretes que han olvidado las tradiciones del teatro en verso, y la segunda parece fundarse en la conocida sentencia verleniana: «De la musique avaní toute chose». Es decir, hay un intérprete incapaz para el verso (dada su poca formación y oportunidades de practicarlo) y otro que abusa de recargar la musicalidad y pierde la necesaria naturalidad que debe acompañar al arte dramático.

Sassone defiende que en el medio está la verdad, aunque defiende que el verso «sea dicho como verso, ya que por algo, y no sólo por un capricho caligráfico, escribió

en verso el autor». Pero tampoco apoya el exceso melódico en la declamación, y entiende que «no todo es música en el verso; pero tampoco es toda idea desnuda de belleza formal, y si es verdad que los versos no se aprecian sólo con el oído, tampoco se escriben sólo con los ojos».

Parte del mismo poema como objeto artístico para concretar cómo decirlo, y demanda que se trate cada renglón como «un organismo vivo», con unidad y sentido propio, y «desatacar y echar al aire las rimas y los acentos, y las cesuras y hasta aquellas palabras que son como la esencia más íntima del pensamiento, como el leit-motiv de toda la poesía, y cantar sin canturrear, con riqueza de matices en la voz y con tan buen tino que, lejos de estorbarse, logren fundirse el significado de las palabras y su valor musical, el sentido lógico y el sentido poético».

Considera que todo lo expuesto anteriormente es muy difícil aprenderlo en los conservatorios, y no duda en arremeter contra los «abominables» tratados de declamación que se utilizan para enseñar a recitar [1931: 96-97].

Define todavía más su posición sobre la materia y utiliza una contestación que redactó al recibir la carta de un lector que le recriminaba su oposición a la declamación lírica:

La música del verso no es la música de la música, porque verso y música no quieren decir lo mismo, que la música del verso tiene una armonía suya, particular, distinta de la música propiamente dicha, algo mucho menos material, más recogido, más hondo, que habla al espíritu y no a los oídos, que sugiere con el eco o, mejor, con la imaginación del sonido, con el recuerdo del sonido, sin que este se deje oír. Por este error musical, lo llamaremos así, los declamadores obtienen sus grandes efectos con acrobacias de la voz, pausas, con gritos, alientos y latiguillos dramáticos fuera de lugar, que nada tienen que ver con la idea poética y con su significación [1931: 101].

Sobre la recuperación del patrimonio del teatro clásico en verso entiende que es urgente llevarlo a la escena con asiduidad, y que es necesaria «la reposición obligada, cuidada, protegida, pero protegida por el estado». Sassone no considera suficiente la labor que se efectúa en el teatro Español para paliar los males del teatro clásico. Piensa que, además de conservar la tradición, la reposición de este repertorio sería «de muy provechosa enseñanza para comediantes y autores». A los que escriben teatro les enseñaría a no «escamotear las situaciones» y contribuiría a recuperar la «exaltación y

el vigor» perdidos por el aburguesamiento que reina en la escena de su tiempo. Como director de escena considera que los actores, al estar familiarizados con el verso, conseguirían dominar el habla de la prosa, ya que, asegura, «el verso despierta en el intérprete el sentido musical», y sin dicho sentido no es posible un buen poema dramático [1931: 131-132].

Todo esto es necesario para dar con el tono de la «buena prosodia castellana», ya que el actor que no aprenda a decir el verso en sus comienzos podrá ser especialista en dramas extranjeros «de yanquis, alemanes y hasta chinos», pero nunca acertará con lo necesario para el drama patrio [1931: 132]. Su reflexión final lejos de insistir sobre el tema o encontrar defectos al teatro de su tiempo, está cuajada de interrogantes que miran al futuro y tratan de provocar una reflexión en aquellos que mantienen una preocupación sobre el tema y aman la poesía y el teatro de España:

Preguntas sobre el verso y los actores: «¿habrá de fiarlo todo a la música? ¿Habrá de declamar tan sólo? No es que yo pretenda que el verso, se diga como la prosa, que el buen actor, sin renglonear, puede conseguir que salte el ritmo; pero... ¿es que los grandes triunfos de algunos declamadores, atentos más al efecto vocal que al significado, sirven o dañan el sentido de nuestro teatro clásico? ¿En los versos españoles de escena hay tanta substancia lírica que justifique el canto o, por el contrario, señorea en ellos el hipérbaton, y están llenos de oraciones incidentales, de trasposiciones y de intrincados conceptos que urge desentrañar? ¿Es, todo él, poético y lírico nuestro teatro en verso, o hay en él mucha versificación sin poesía? ¿Va declamando o va dicho nuestro verso teatral? [1931:132-133].

El auge de los recitadores que protagonizan espectáculos basados en la figura del rapsoda que elige un repertorio y lo desgrana con un estilo propio —habitualmente tendente al canturreo y al efecto rítmico y melódico—, comienza a provocar reflexiones sobre las maneras de decir el verso. La de Juan Chabás (1900-1954), en mayo de 1933, con motivo del recital de la actriz Blanca Jiménez en el teatro de la Comedia, parte de los defectos que ha encontrado en sus maneras:

Quien la recita ha de guardar la emoción de un sigiloso secreto y decir el verso con el recato de desnuda pureza inventada con que fue creado. La poesía que puede ponerse en música de declamación sólo tiene una extensa musicalidad verbal y carece de la profunda musicalidad de la verdadera poesía. Para levantar a voz alta sobre el escenario

la solitaria palabra verdadera y sencilla del poeta íntimo —poeta propiamente lírico— es necesario tener la unción difícil y espontánea de esa desnuda y creada claridad —oscura a veces, nunca confusa— del lenguaje lírico, que hace del poeta un hombre excepcional, con el poder admirable de trocar los pensamientos y las sensaciones en sueños y los sueños en palabras [Chabás 1931: 6].

El autor, ligado sentimental y profesionalmente a la actriz Carmen Ruiz Moragas como he señalado anteriormente, irritado con las partes del recital relativas a los poetas contemporáneos, entiende que cuando un actor acometa la empresa, difícil, de recitar a un autor como Juan Ramón Jiménez, debe saber que la poesía «ha de cantarse o decirse, con la suprema sencillez desnuda y recatada —voz casi sin cuerpo, alma sólo— con que dice su arrullo o su cariño una madre» [1931: 6].

Enrique Díez Canedo trata en varias ocasiones el asunto del verso y su declamación desde mediados de los años treinta. En un artículo que aparece en *La Voz*, en julio de 1935, bajo el título *Lecciones de teatro* y subtítulo *¿Saben decir el verso nuestros actores?*, compara, confesando su envidia, la formación que se imparte en el conservatorio francés con la que conoce español. En el primero, según afirma, se forma a los actores en los textos clásicos y mientras que en el segundo se ocupan sólo de textos recién escritos.

Díez Canedo aunque afirma no desear volver a los tiempos en los que todo el teatro se escribía en verso, entiende que sería deseable recuperar el patrimonio clásico. Se pregunta «¿Cuántos actores nuestros, aun de los mejores dotados, tienen idea clara de lo que es el verso? ¿Y cuantos hay que pudieran enseñar a los jóvenes lo que un verso es?». Recuerda también al lector que, paradójicamente, continúa vigente la antigua denominación española que llama a las comedias, aunque se escriban en prosa, teatro de verso, para así diferenciarlo del teatro musical [Díez Canedo 1935: 4].

Años más tarde el mismo autor publica su libro *El teatro y sus enemigos*, ya en el exilio mexicano en 1939. Este libro, que recopila las conferencias que lee en la Casa de España de México, contiene una reflexión que trata de resumir las dificultades que encuentra el actor que se enfrenta al verso clásico castellano:

Peligrosa escuela, además, la del teatro antiguo para actores que por ninguna escuela han pasado, o no han podido, en las que tuvieron, encontrar otra cosa que algún director de escena para realizar una obra elegida a su capricho, Escrito en verso, el teatro antiguo

tropieza además con una tradición trocada en rutina, tan grande que dificulta la formación de un sentido moderno para decir el verso manteniéndolo como lo que es: verso, y no prosa partida en renglones desiguales y adornada con unos consonantes o asonantes en las puntas. Cuando se quiso modernizar el verso antiguo se cayó en lo que tan graciosamente caricaturizaban los hermanos Quintero al hablar de un recitante que no daba importancia «ni a Sevilla ni al Guadalquivir» [Diez-Canedo 1939: 97].

III.2.5. Cipriano de Rivas Cherif: lo que no pudo ser

Uno de los directores de escena más determinantes en los primeros años de la década de los treinta, Cipriano de Rivas Cherif, publica, en febrero de 1932, un artículo en *El Sol*, en el que comenta las dificultades de los cómicos españoles a la hora de hablar en el escenario. Comienza por llamar la atención sobre la falta de educación literaria entre los mejores intérpretes del teatro español contemporáneo, aunque reconoce que existen muy buenos actores en el género cómico y particularmente en el sainete de costumbres.

Aunque Rivas, reconoce las indudables facultades y la aptitud instintiva con la que algunos actores logran un éxito inicial —que se consagra habitualmente con una eficaz práctica en los escenarios—, la persistencia en la mala pronunciación y en los vicios regionales malogran su evolución. Entiende que para la consecución de un teatro nacional digno, se debe exigir la «unificación prosódica» y deben desaparecer los localismos.

Localiza las limitaciones de dicción, sobre todo en «el andalucismo ceceoso y en el madrileñismo recalcitrante», excluyendo a los intérpretes catalanes, ya que considera que, a base de trabajar con tesón la diferencia desde su idioma nativo han logrado evitar el defecto. Considera, en general, a los cómicos españoles «intérpretes adecuadísimos de los hermanos Quintero y de Arniches; pero incapaces, con excepciones confirmatorias, para el gran repertorio de verso» [Rivas 2013: 190-191].

Pero su última y gran aportación, ya desde la reflexión a posteriori, sobre lo que fue la declamación del verso castellano en el primer tercio del siglo XX, la escribe Cipriano de Rivas Cherif. Está contenida en su manual *Como hacer teatro*, que será publicado décadas más tarde y cuyo valor quedó reducido a lo meramente documental, al no tener impacto sobre la generación que se incorporaría al teatro posteriormente, como pretendía el autor.

El libro, un conjunto de reflexiones sobre el teatro en las que incluye abundantes referencias a los actores de su tiempo y consejos técnicos para principiantes, no sólo resulta esclarecedor sobre el estado de la declamación del verso en aquellos años, sino que establece unas bases concretas que, de haberse conocido y aplicado con cierto rigor los años posteriores hubieran condicionado, con seguridad, el devenir del teatro de las décadas posteriores.

Comienza a referirse a la cuestión que nos ocupa y aclara conceptos, como la habitual confusión entre la perfecta dicción y el arte de la recitación. Para Rivas «recitar es poco más que decir», y la dicción perfecta es sólo el primer paso para llegar a la declamación [Rivas 1991: 138].

Considera la declamación como una de las artes elementales del teatro, que constituye, por sí sola, el gran arte de la oratoria. Sin embargo, considera que el término declamación se usa en su tiempo casi exclusivamente en sentido peyorativo, como sinónimo de recitado excesivo. El proceso de adquisición de la técnica necesaria es sencillo:

Empecemos por recitar bien, por hacer de memoria cuanto preconizamos para la buena lectura en la intimidad. El recitador tiene su ámbito propio en un salón más que en un teatro. Es a una representación dramática lo que el pianista, el violinista, el violoncelista a solo, a un concierto sinfónico. Se puede recitar y se recita en un teatro; pero ha de ser, para que esté bien, para que tenga valor artístico, con la técnica «de cámara» [1991: 139].

Entiende que las reglas elementales que convierten en eficaz una lectura íntima sirven igual para una buena recitación. El paso siguiente es perder el miedo a declamar, lo cual no es otra cosa que «recitar para un gran público». De esta manera tras el dominio de la lectura íntima, hay que efectuar principalmente a un cambio de tono

La primera regla para él es que el recitador debe mirar al último espectador, y no al proscenio ni a las filas delanteras. Con esto se refiere de forma evidente al propósito que debe manejar el actor al emitir la voz. Una vez elegido ese «espectador ideal», el pensamiento, la intención y el tono deben dirigirse hacia él. Cuando el actor decide para quién habla varía el tono, y no es lo mismo hablar a un oyente, a un grupo o al mundo entero. Esto diferencia de manera evidente por ejemplo una recitación de una declamación de radio.

Otra regla tiene lugar con la poesía, ya que afirma que «el romance, que da la medida general de la poesía al teatro, incluso a la novela, se escribe (y se concibe por el poeta moderno) como octosílabo. Así se imprime también en los romances viejos. No soy yo solo a creer, sin embargo, que en su origen el romance se apareaba en versos de dieciséis sílabas» [1991: 141]. Esta última regla se puede aplicar según él, no sólo a los octosílabos, sino a toda la poesía. Utiliza el romance de *El Prisionero* para marcar al recitante la medida de la respiración, del aliento que ha de inspirar cada verso.

Refiere después para diferenciar el recitante que declama de manera mecánica con el más instintivo la opinión de Valle Inclán al comparar la manera de decir el verso de Fernando Díaz de Mendoza y su esposa María Guerrero, ya que el primero rengloneaba por sistema y ella, sin embargo, hacía, de manera instintiva una coma alta cada dieciséis versos, tras lo que respiraba, logrando así un mayor efecto dramático. Así no duda en aconsejar que «diga siempre el recitador, el actor, de un solo aliento, lo que sea susceptible de una sola inspiración en la medida respiratoria» [1991:142].

Para Rivas la distinción que establece entre recitación y declamación «es accidental». Responde esta a la relación «entre el ámbito, el espacio y el tono», aunque en lo fundamental no hay diferencia. Entiende que se necesita pronunciar igual para decir bien de manera altisonante que en voz baja. Lo que hay que tener en cuenta es la medida, y más específicamente «la medida del tiempo que tarda un verso en llegar a nuestro confidente o a nuestro espectador distante». Para entender y dominar este aspecto, es necesario el ejercicio, la aptitud propia, el estudio de nuestras facultades y su desarrollo para adaptar nuestra voz a la acústica natural del auditorio [1991: 143].

El libro cuenta con ejemplos prácticos, poemas anotados sobre cómo el actor debe decir determinados versos. Un sistema de signos advierte en cada momento de donde debe respirar o modificar su entonación. Rivas no renuncia a la lírica en el momento de la declamación:

Tenga siempre en cuenta el principiante —y no lo olvide ya actor hecho y derecho, que la poesía, la más íntima e individual a que seguimos llamando lírica, tiene su nombre de su origen griego, de letras para cantar al son de la lira. Todo poema ha de tener, pues, en el intérprete una expresión propia de su lirismo congénito. Se ha de cantar un poco. Teniendo bien en cuenta que cantar no consiste en martillear una misma cadencia [1991:145].

El siguiente apartado contiene instrucciones para memorizar, de manera efectiva, los versos y comenzar de manera temprana a definir sentidos, tonos y tempos durante el proceso de aprendizaje. Rivas tiene en cuenta que para el proceso de memorización no existe una regla fija, pero entiende que, en general, hay quien encuentra dificultad en el proceso y trata de establecer una pauta.

El sistema, que explica con ejemplos prácticos, consiste en que el actor debe atender a mucho más que la simple memoria «de carrerilla». La memoria desacostumbrada debe comenzar por escribir los versos, adaptar el ánimo al metro que se va a recitar, realizar una «composición íntima» para cada estrofa, tratar de no caer en la monotonía de los renglones, de las cesuras, de cada verso, y seguir al autor variando de manera lógica el movimiento sin romper el ritmo de la medida y los acentos clásicos. Por resumir: propone ir al sentido, y a la progresión de los sentimientos que el texto expresa.

En su afán como director de escena de dar un sentido armónico a la representación, no duda en sentenciar que «gestos, actitudes, ademanes, movimientos, acordes a la voz, a la medida del verso, al sentido lírico, a la lógica de la acción dramática, han de obedecer en cada actor al criterio directivo». Hay que entender que para Rivas uno de los peores males de su tiempo es la desproporción entre las calidades de los intérpretes que suelen conformar los elencos. Considera inadmisibles la habitual superioridad de las cabezas de cartel respecto al resto de los integrantes del elenco, que aleja al teatro de cualquier propósito de excelencia.

III. 3 Análisis de tres títulos representativos

Nuestros clásicos que pasaron por periodos de mayor y menor popularidad en las postrimerías del siglo XIX y los principios del siglo XX, estuvieron siempre ligados a la aparición de los intérpretes capaces y apasionados por este repertorio, y fueron estos los que marcaron la frecuencia y el estilo de este tipo de repertorio en la escena.

Una de las primeras etapas de menor presencia ocurre tras la muerte de Rafael Calvo en 1888, tanto que años después, la actriz María Guerrero, en uno de los momentos álgidos de su carrera, decide inventar la fórmula de los «Lunes clásicos» con la vocación de rescatar obras del Siglo de Oro y del romanticismo, y revitalizar el repertorio. La expectativa es clara:

Los lunes clásicos del teatro Español, ejercerán, a la corta o a la larga, beneficiosa y eficaz influencia en nuestros autores de comedias, como lo han ejercido ya en el público, y por ese camino se llegará a la restauración de la gloriosa tradición del arte dramático español. [Anónimo 1895: 3].

Sin embargo la situación queda reducida a una mera tentativa, ya que, como recuerda el crítico *Alejandro Miquis*, «fueron lunes de moda; para gentes «chic», y aquellas gentes dieron en decir que se aburrían» [*Miquis* 1928: 44], y la compañía deja de insistir con la fórmula.

Tras la muerte de Calvo es la desaparición de Vico en 1902 la que deja huérfana la escena de intérpretes proteicos con capacidad técnica y altura artística suficiente para los clásicos. Tres actores casi de la misma generación —Enrique Borrás, Ricardo Calvo y Francisco Morano— son los encargados de relevar a una generación que fue mítica y que heredó, a su vez, maneras y tradiciones de actores que se han declamado el verso desde 1800, como Isidoro Máiquez (1768-1829), Carlos Latorre (1799-1851), Julián Romea (1813-1868) o José Valero (1808-1891). Son intérpretes que tratan de recuperar el repertorio clásico también como un signo de distinción, ya que, como he señalado, no todos los actores de aquella época —en la que la mayor parte de los títulos que se representaban eran dramas o comedias en prosa— podían enfrentarse a estas piezas.

Podemos encuadrar también esta tendencia de los intérpretes como una manera de encontrar a un público que parecía perdido en el océano de obras de distintos géneros y épocas que ofrecían las compañías por aquel entonces. La tarea no era fácil, ya que teóricamente existía el gusto, estragado, de un público que no respondía a la inclusión

de títulos de prestigio en el repertorio de las compañías. Los actores que mencionamos y otros similares parecían nadar a contra corriente:

Ya sé yo que a Carmen Cobeña, Francisco Morano, José Tallaví, Donato Jiménez, Miguel Muñoz, su labor purificadora ha de acarrearles sinsabores y perjuicios materiales. El público, por triste que sea confesarlo, prefiere hoy *Los pícaros celos*, a *La vida es sueño*, y *El húsar de la guardia*, a *El alcalde de Zalamea* [Caramanchel 1904: 1].

Dentro de la tradición teatral española, *La vida es sueño*, y *El alcalde de Zalamea*, eran títulos inexcusables para cualquier primer actor con altas pretensiones artísticas, aunque lo cierto es que pocos actores españoles se atrevían a enfrentarse a interpretar personajes como Segismundo o Pedro Crespo. *La moza de cántaro*, sin embargo, fue un título ocasional dentro del repertorio de las compañías, pero que resultaba idóneo para el lucimiento de las actrices.

En cierto modo esta manera de divulgar los clásicos era «algo», frente a la abrumadora presencia de lo frívolo. Así el crítico *Alejandro Miquis* confesaba que, al menos pertenecía a, «los simples mortales que al comprarnos un disco fonográfico podemos consolarnos con el recuerdo de la famosa décima de Calderón y el convencimiento de que aún hay muchos que ni aun discos pueden oír» [Miquis 1930: 34].

Una vez que he establecido el corpus grabado, las vidas de quienes lo recitaron y el estado de la cuestión en la tratadística y alrededor de la actividad profesional, voy a definir cuando y donde se representaron estos títulos, para establecer una conexión entre el mundo de la escena madrileña —el que contaba por aquel entonces— y la apuesta comercial y de prestigio de los sellos discográficos. Para ello voy a elaborar un seguimiento de los tres clásicos sobre las tablas desde los albores del siglo hasta el año 1935.

La cuestión del verso quedará definida a través de los análisis que voy a realizar, de los que se podrán extraer conclusiones sobre la manera de recitar de cada intérprete, la comparación estilos y su posible relación con nuestra manera actual de decir el verso clásico.

III.3.1. De las tablas al gramófono

III.3.1.1. *La vida es sueño*

Los primeros pasos de la obra más famosa de Calderón sobre la escena madrileña se producen en el teatro Moderno —en la calle Libertad— de la mano de la compañía de José González, durante la temporada de primavera, en marzo de 1900. Tras el estreno, la crítica comenta que la ejecución de la comedia «dejó bastante que desear» y maliciosamente se constata que «El público comprendió la verdad del título»; aunque parece que el poco interés generado no ocurría sólo con la obra de Calderón «Anoche se puso en escena *Cyrano de Bergerac*; el público siguió creyendo que *La vida es sueño*» [Anónimo 1900d:4].

La siguiente referencia en las tablas del drama la encontramos al mes siguiente, cuando un joven Francisco Fuentes (1862-1934) escoge para su beneficio, entre otras piezas, el tercer acto de *La vida es sueño*, el 7 de abril de 1900. En este caso, para el actor sevillano —que ha sido galán joven en la compañía de Vico—, Segismundo parece una mejor opción. «En el acto de *La vida es sueño*, fue muy aplaudido el joven actor que tan buena campaña ha hecho en la última parte de la actual temporada del Español que deja excelentes recuerdos», señala la prensa [Anónimo 1900e:1].

Fuentes incluirá años más tarde, en 1908 la obra en su gira americana, en un listado de títulos que reúne éxitos contemporáneos y clásicos imperecederos, y que podríamos calificar como habitual en compañías de este tipo. En el programa ofrecen, además de la obra de Calderón, títulos como *La loca de la casa*, *Mariana*, *Divorciémonos*, *El secreto a voces*, *Buena gente*, *Lo cursi*, *Rosas de otoño*, *El nido ajeno*, *Más fuerte que el amor*, *El abuelo*, *Cyrano de Bergerac* y *Mar y cielo*.

Otra compañía la de Antonio Perrín —otro actor que fue galán con Vico—, comienza a actuar en el teatro Español el 8 de junio de 1902, y representa ese mismo mes *La vida es sueño*; aunque tiene que acudir a bajadas de precio sustanciales ante la falta de público. En aquel espectáculo el actor que interpretaba a Segismundo era Antonio Vico Villada, hijo del célebre Antonio Vico y Pinto, que muere ese mismo año.

De esta manera en el primer lustro del siglo, en la escena madrileña, hemos encontrado la desafortunada aparición de la Compañía de don José González en el Moderno, el testimonial tercer acto de Francisco Fuentes la noche de su beneficio en el Español y una fugaz y difícil de rastrear función de Perrín en 1902 también en el teatro Español.

Poco después en la cartelera madrileña encontramos una representación de *La vida es sueño*, en el Teatro de Price, anunciada para el 26 de octubre de 1905, dentro de una función a beneficio del actor y director de compañía Francisco Tressols. Al día después se reseña el poco interés que este título y esta compañía ofrecen al espectador madrileño, aunque «El Sr. Tressols se quejó con vehementes lamentos de sus desdichas y mostró en todo su papel de Segismundo respeto digno de aplauso a la obra inmortal de Calderón de la Barca» [Anónimo 1905: 3].

Tressols será conocido también como dramaturgo por su melodrama *La ladrona de niños*, que edita en 1912. Incluye, durante años, en el repertorio de la gira de su compañía la obra de Calderón, y aparece, por ejemplo, en la cartelera de Pontevedra el 11 de julio de 1908 [Aparicio Moreno 2001:229].

Pero como se afirma en la prensa «las joyas de nuestra literatura, las obras maestras de nuestros clásicos, tienen intérpretes y admiradores. Admiradores, sí, muchos; intérpretes, no» Ya que títulos como *García del Castañar*, *El pintor de su deshonra*, *La venganza de Tamar*, *El condenado por desconfiado*, *Las mocedades del Cid*, *El examen de maridos*, *Las paredes oyen* o *La vida es sueño*, fuera de la compañía Guerrero-Mendoza, no aparecen prácticamente en ningún teatro [Anónimo 1908a:1].

Esta reflexión tiene un fundamento abrumador si nos limitamos a este título que nos ocupa, ya que no hemos encontrado ni una sola representación en el segundo lustro del siglo entre la citada de Tressols en octubre de 1905, en el teatro de Price, y la que vamos a mencionar más adelante, que tendrá lugar en diciembre de 1910 en el Español y que ya hemos estudiado anteriormente.

Se trata de un acontecimiento crucial para el repertorio clásico español. Fue la incorporación, al frente de la dirección artística del teatro Español, en 1910, de Miguel Ramos Carrión. El dramaturgo, asume la tarea a sus 62 años, en plena madurez, y lleno de experiencia y relaciones con el mundo de la farándula. Se compromete a formar una compañía que pueda afrontar el repertorio que ambiciona, lleno de variedad y exigencia, con títulos como *El sí de las niñas*, de Moratín, *La vida es sueño*, y *El zapatero y el rey*.

Como expliqué, en esa línea de trabajo los primeros actores con que cuenta son los mencionados en este trabajo: Ricardo Calvo, Francisco Morano y Enrique Borrás, que coincidirán por primera y única vez en el coliseo madrileño, aunque repartiéndose el repertorio y las fechas.

La gestión de Ramos Carrión al frente del teatro Español, a la que ya me he referido, marcará un antes y un después en lo que al repertorio clásico se refiere durante

el siglo XX. Lo veremos cuando nos ocupemos de *El alcalde de Zalamea*, pero con *La vida es sueño*, va a ocurrir lo mismo. La representación que tiene lugar en el teatro Español el 7 de diciembre de 1910, con Ricardo Calvo en el papel de Segismundo, significa la recuperación de la obra para la escena en el siglo XX. La crítica valora su inclusión en el repertorio por parte del director Ramos Carrión, al tiempo que alaba la interpretación del actor, como hemos visto en el capítulo dedicado a Ricardo Calvo.

El drama se representará en el Español durante la parte restante de la temporada 1911 con Ricardo como protagonista. Resulta reseñable que aunque este intérprete deje de representar el título en Madrid —sin recuperarlo hasta el año 1917—, la resonancia de este éxito será sin duda su aval de prestigio para acceder a las primeras grabaciones con la casa Odeon de las que ya hemos hablado.

Enrique Borrás tras su paso por el Español incorpora *La vida es sueño* a la lista que conforma su repertorio, por vez primera, para la gira americana que inicia a principios de 1911, junto a otros clásicos como García del Castañar y algunas obras de Shakespeare.

Al regresar presenta la obra de Calderón en el escenario madrileño del teatro Español, en noviembre de 1911. A partir de ese momento vuelve a Madrid con el drama de Calderón repetidas veces, tanto en el teatro Español, como en teatros como el Price (1913, 1916), la Comedia (1916), el Infanta Isabel (1917), o el Calderón (1930). La prensa que tanto se queja de las ausencias de los primeros actores de la capital, comienza a apreciar la asiduidad del actor catalán con los títulos clásicos, hasta el punto que afirma: «¿Quién representa hoy *El alcalde de Zalamea*, y *La vida es sueño*, si él no los da?» [Anónimo 1916c:11]. Aunque esta frecuencia se interrumpe de 1920 a 1930, década en la que Borrás deja de interpretar a Segismundo por los escenarios madrileños.

Entre tanto Francisco Morano incluye *La vida es sueño* en el repertorio que ofrece de gira con su compañía. Lo encontramos en Logroño en 1915 representando en el teatro Bretón de Logroño [Somalo Fernández 2006: 163]. Ese mismo año presentará el título en Madrid, por primera y única vez, en el teatro de la Princesa.

Será Ricardo Calvo a partir de 1917 el intérprete más frecuente para *La vida es sueño*, representándola desde entonces en la capital cada año en distintos teatros. Comienza de manera entusiasta en el Cervantes en marzo de 1917. Los comentarios se centran en su manera de decir los versos, aunque le queda todavía terreno para mejorar. «Admitimos que nadie dice los versos como él, pero, ante todo, porque nadie los dice.

Estimulado, desarrollaría y afinaría sus innegables condiciones, y el público premiaría más ampliamente su esfuerzo [Díez Canedo 1917:14-15].

A partir de entonces Calvo representa la obra en Madrid, en distintos teatros y con distintos repartos. Coincide en el año 1920 con Carmen Ruiz Moragas, que interpreta a Rosaura en la versión que presenta en el Español. Y continuará en años posteriores en teatros como el mismo Español, Cervantes, Princesa, Fuencarral, La Latina y hasta en la Plaza de la Armería.

Borrás vuelve a incluirla en su repertorio el año 1933, en el teatro Español, formando compañía con Margarita Xirgu. Y durante el año 1935 en el que forman compañía Borrás y Calvo, acuerdan repartirse el repertorio: Calvo protagonizará *La vida es sueño*, y Borrás, *El alcalde de Zalamea*.

En lo relativo a las grabaciones, suponemos que el primer registro de *La vida es sueño* es el ya citado que relata Vico en sus memorias, aunque al no existir rastro de él nos atenemos a lo expuesto.

El primer y único registro de Morano se realiza en 1912 en la casa ODEON, donde aparece citado como primer actor. Esos dos registros se ofrecen, con variaciones en los números de serie y en las etiquetas de los discos hasta el catálogo de 1930 que aparece con la vistosa portada del ilustrador Demetrio (1886-1960) [Fig. 33].

La de Morano es la primera grabación de un texto del repertorio del Siglo de Oro y de la impresión que más tiempo se conserva en catálogo de todas. En total dieciocho años en catálogo para un registro de *La vida es sueño* recitado por un actor que no es ni será el intérprete más habitual del drama de Calderón en la escena madrileña. El éxito comercial de esta grabación fue considerable, y prueba de ello son las reediciones en el propio sello y en los sellos subsidiarios de la casa Odeon: Jumbo-Records y Disco Fadas, que siguen en oferta [Fig. 41,42,43,44].

Debido a la existencia de la grabación de Morano y al pertenecer ambos al mismo sello, Ricardo Calvo tarda seis años en grabar en ODEON la obra que estrenó en el Español en 1911. Aparece por primera vez en el catálogo de 1918 y graba los mismos fragmentos que Morano, así que durante un tiempo ambas grabaciones se ofrecen en el mismo sello [Fig. 45 y 46].

Cuatro años después graba para la competencia Discos Gramófono-La voz de su amo un dos nuevos registros en 1922 y 1929, con las mismas partes de la obra que había grabado para Odeón [Fig. 47 y 48]. El cambio de sello y los nuevos registros se producen justo después de sus exitosas campañas en el teatro Español, cuando *La vida*

es sueño, es, sin duda, uno de sus grandes éxitos. La última grabación, la de 1929 se mantendrá en oferta hasta 1932, última vez que aparece en catálogo.

III.3.1.2. *El alcalde de Zalamea*

En el caso de *El alcalde de Zalamea* la vuelta del título a las tablas en el siglo XX tiene como protagonista al citado Francisco Fuentes, el 22 de mayo de 1901, en una función que constituye un homenaje a Calderón en el teatro Español.

Pero el gran regreso triunfal de *El alcalde de Zalamea* y de Calderón a las tablas se produce cuando Enrique Borrás, escoge el drama para la noche de su beneficio el 16 de marzo de 1905 en el teatro de la Comedia. Los decorados son de Rusiñol y Meifren, y en cuanto al actor, se entiende que «La voz, el gesto, las actitudes, el fraseo, correspondieron en absoluto a lo que exigen las situaciones del terrible drama que se desarrollaba ante los ojos del espectador» [J.A. 1905: 1].

A partir de aquella representación en el teatro de la Comedia, Borrás es el actor que más veces interpreta a Pedro Crespo en Madrid, forma diferentes compañías y trabaja en numerosos escenarios de la capital como el teatro Centro, el teatro Español, la Latina, el Calderón, la plaza de la Armería y hasta la Plaza de Toros de las Ventas en el año 1934.

Pero lo cierto es que incluso tras aquel éxito inicial en 1905, son tiempos duros para los clásicos; el público quiere ver otro tipo de teatro. «¿No hemos visto a Borrás ausentarse de Madrid por falta de espectadores que lo sostuvieran? [Anónimo 1908b:1].

Francisco Morano en el teatro de la Princesa vuelve a interpretar el título el 23 de enero de 1908, con un éxito sobre el que planeaba la sombra de las triunfales representaciones que dio Borrás anteriormente citadas. La crítica no puede sustraerse a comparar ambos trabajos, en los que Ruiz Tatay interpreta de nuevo a don Lope de Figueroa, —ya que era el actor más indicado de Madrid y «lo tenía hecho»—, con éxito asegurado. Es una opción la de contar con este actor de carácter que tanto Borrás como Morano van a utilizar con frecuencia.

En 1911 Francisco Morano vuelve a interpretar el drama de Calderón. Se incorpora a la ya iniciada temporada que Ramos Carrión está elabora al frente del teatro Español; esta vez para interpretar a Pedro Crespo, y es en esta ocasión cuando el actor consigue un reconocimiento de mayor resonancia. El crítico *Zeda* afirma que Morano «ha refrendado definitivamente, con la interpretación del Pedro Crespo, su título de

primer actor del teatro Español. En el papel de Alcalde creo sinceramente que no existe en la actualidad actor que le aventaje» [Zeda 1911: 1].

Este éxito y el lugar que ocupará desde este momento Francisco Morano como primer actor del teatro Español, es lo que, a nuestro entender le facilita la entrada al negocio de los discos de 78rpm. Hay que tener en cuenta que el actor coincide en compañías anteriores con compañeros como Rosario Pino que graban algunos de los cilindros más tempranos y que él mismo graba para la colección Regordosa tres cilindros con textos de Echegaray.

Morano sale de gira con el título y durante años lo encontraremos en las carteleras de provincias como uno de los mayores éxitos del actor madrileño. El 21 de marzo de 1919 Ricardo Calvo debuta en el papel en el teatro Español, formando compañía con Matilde Moreno. Sin ser, todavía, uno de los intérpretes indiscutibles para Pedro Crespo, no duda en afirmar:

A Segismundo, a don Álvaro, a Hamlet, no se les ve ya en el mundo; y a sus espectros sólo puede percibirseles mediante una sublimación espiritual... Por eso no están al alcance de todas las visiones, como lo están los tipos de carne y hueso, por excepcionales que sean... De carne y hueso es un personaje del teatro clásico, *El alcalde de Zalamea*, que aún vive entre nosotros... Por eso le interpretan fácilmente los actores naturalistas, que no podrían encarnar a Segismundo o a Hamlet... El teatro idealista es teatro de la exaltación: así se escribió y así ha de interpretarlo quien pueda... [Anónimo 1919c: 6-7].

Sin conseguir la resonancia de Borrás o Morano, aunque su figura ya es indiscutible, debe competir ese mismo año 1919 con otras compañías. *El alcalde de Zalamea* aparece varias veces en la cartelera madrileña: representado por la compañía que le sucederá en el Español —la que forman Enrique Borrás y Margarita Xirgu—, por la de Emilio Portes, que actúa en varios teatros —en el teatro Centro, en el teatro Cómico y en el teatro Fuencarral—, la de Manrique Gil, que ofrece la función en la Latina, y la compañía de Francisco Morano, que representa *El alcalde* en el teatro Centro y es elogiada por la evolución interpretativa que Morano consigue en el carácter según frecuenta el papel.

Morano queda tras la reposición mencionada señalado como un intérprete de enorme prestigio en la interpretación de los clásicos. No es de extrañar por ello que sus

registros en los discos de 78rpm., aun siendo los más tempranos en grabarse, sigan ofreciéndose al público hasta el año 1932, e incluso reeditándose en las casas subsidiarias donde se venden los excedentes de Odeon como Fadas. Así que sólo tenemos noticia de que se grabase *El alcalde de Zalamea*, en los sellos comerciales — antes de la Guerra Civil— una vez; y lo hizo Francisco Morano.

Extrañamente el gran intérprete habitual de este papel en los escenarios madrileños, Enrique Borrás realizó una única grabación fuera del ámbito comercial del que nos hemos ocupado. En 1933, recitó para el Archivo de la Palabra, tres registros: unas declaraciones tituladas *La situación del teatro*, el poema *Sé que fui loco*, de Enrique de Mesa y los consejos de Pedro Crespo a su hijo de *El alcalde de Zalamea*. La sesión se realiza para el Centro de estudios históricos con el apoyo técnico de Columbia Gramophone S.A.E. Además de Borrás, la histórica colección se completa con las voces de muchas de las personalidades más importantes de la España de aquel momento.

Cipriano de Rivas Cherif que fue director de Borrás en los años en los que trabajó junto a Margarita Xirgu en el Español, afirmaba sin embargo que su manera de interpretar a Pedro Crespo, no era, a su modo de ver la más adecuada. En su experiencia al montar *El alcalde de Zalamea* en el penal de El Dueso, consigue con un preso aficionado lo que no pudo con el actor catalán:

El éxito de cuya interpretación arraigada en una interpretación falsa —por muy vinculada que esté en líneas generales al nombre ilustre de su gran antecesor Vico, que ha tenido por maestro ideal— perpetúa un vicio de origen que perturba esencialmente la comprensión natural de la obra por parte del público, heredero asimismo de un mal que ataca a la vista y al oído del espectador habitual de *El alcalde de Zalamea*. Menos equivocada, aunque peque por el extremo contrario, la versión, hereditaria también hasta cierto punto, de Ricardo Calvo, tiene para mí la ventaja indudable del físico. Contra lo que se cree, por efecto de esa interpretación viciosísima, Calvo y no Borrás es el que más puede ser el Pedro Crespo, de quien antagonista el don Lope prestancioso. Tal y como se viene haciendo el drama calderoniano, se convierte, en los diálogos capitales entre protagonista y antagonista, en una riña de gallos [Rivas Cherif 2010:163-164].

Este más adecuado intérprete según Rivas Cherif, Ricardo Calvo, tuvo que esperar años para registrarlo. En los años 50 graba un disco de larga duración para la casa RCA, a partir del espectáculo dirigido por Huberto Pérez de la Ossa en el teatro

Español en 1952, que contó con decorados del escenógrafo Sigfrido Burmann (1891-1980) y vestuario del figurinista y escenógrafo Emilio Burgos (1911-2003), que aparecen en la edición en vinilo doble de 33rpm y que ya mencioné anteriormente.

Calvo y Borrás interpretarán juntos la obra en varias ocasiones, como he señalado en el capítulo dedicado a Ricardo Calvo. Aunque será Ricardo Calvo el actor más recordado en la posteridad como Pedro Crespo, ya que queda en la memoria colectiva a través de algunas de las escenas de su últimas representaciones grabadas por NODO en 1951, como también mencionado.

Pero curiosamente la grabación que más perduró, fue de nuevo la de Morano para Odeon —que aparece por vez primera en el catálogo Odeón de 1914—, ya que se mantiene en oferta, con cambios de numeración, hasta el catálogo de 1930 [Fig. 49, 50, 51]. No tenemos noticia sin embargo de que apareciesen reediciones en las casa subsidiarias, como ocurría con *La vida es sueño*; seguramente por la mayor popularidad de este último título.

III.3.1.3. *La moza de cántaro*

Esta obra de Lope, sin duda de mucha menos importancia que las dos anteriores para la historia del teatro, fue sin embargo fue un título de referencia para las primeras actrices del país. No sólo trataba de una comedia del Siglo de Oro —con el prestigio que aportaba representarla—, sino que contaba con un personaje protagonista atractivo y que posibilitaba el lucimiento de la intérprete.

El devenir de la pieza tras su vida escénica barroca es curioso. Debe esperar a las dos últimas décadas del siglo XVIII, cuando Cándido María Trigueros (1736-1798) escribe una refundición del texto que revitaliza la comedia en escena. Con Rita Luna de protagonista la comedia refundida se vuelve a representar, como aclara Fernando Doménech «en 1803, 1804, 1806 y 1807» y a partir de entonces se vuelve a incorporar a las listas de repertorio de las compañías.

Un siglo después fue otra refundición la de Tomás Luceño (1844-1933) la que consigue, en 1902, que se vuelvan a escuchar los versos de Doña María en escena. La nueva adaptación arranca con verdadero éxito, y ese mismo año podemos encontrar tres compañías que la representan por España.

Dos de ellas la presentan fuera de Madrid: La de Francisco Fuentes y la del mencionado José González Hompanera, que cuenta con Luisa Calderón de protagonista. La tercera compañía que incluye *La moza* en su repertorio aquel año es la de Emilio

Thuillier, en el teatro Español de Madrid. La actriz protagonista, Carmen Cobeña, escogió la comedia para el día de su beneficio, coincidiendo con uno de los llamados «días de moda», que eran considerados como los más difíciles, ya que el público pagaba una cantidad más elevada por la localidad y se entendía que era más exigente. Poco después la Cobeña es sustituida por Ana Ferri para las funciones en Barcelona, donde su trabajo sobre las tablas impresiona ya que «dice con exquisito gusto, sabe sentir lo que dice y su voz, de agradable timbre, impresiona desde el primer momento» [Anónimo 1902b: 3].

Años después en 1905 la llevan en su lista de títulos para la gira de su compañía Francisco Morano y Donato Jiménez, que cuentan con Pascuala Mesa de protagonista, y más tarde al separarse la Mesa de la formación, con Josefina Cobeña.

En verano de 1907 la compañía de Valentín Corcuera, especializada en pequeñas ciudades en las que se establece unos meses representando un título por mes, ofrece la comedia por España. En 1909 será la compañía de Villagómez quien la represente por provincias con Matilde Moreno como protagonista.

La propia Matilde Moreno la incluye en su oferta de títulos de su compañía en 1911, y selecciona el título para su beneficio. Ese mismo año Pascuala Mesa la representa también para su beneficio en noviembre, dirigida por Ruiz Tatay en el teatro Español de Madrid. Y la compañía de Ricardo Calvo en gira la repone en El Escorial con Dolores Vázquez como protagonista.

Un acontecimiento relacionado con el tema que nos ocupa es que en junio de 1911 la alumna de declamación Carmen Ruiz Moragas, recitó tres escenas en el examen público que realizó el conservatorio, y «causó verdadero fanatismo esta alumna en el *Himno a la alegría* y en *La moza de cántaro*» [Anónimo 1911e: 3].

La comedia continúa representándose fuera de Madrid, Ana Ferri esta vez en Valencia la presenta ante el público en el teatro Eslava en 1913; y en 1917 Carmen Cobeña junto a Ricardo Calvo la repone de nuevo en varias plazas de su gira.

Pero es en 1930 cuando la Compañía Clásica de Arte Moderno de Isabel Barrón, tras estrenarla en Segovia la presenta en el Español. Esta ocasión es especial ya que su director, Rivas Cherif, decide —tras más de un siglo de refundiciones— partir del texto original de Lope. Manifiesta en la presentación de la compañía que su intención es ofrecer las obras «restauradas en su movimiento dramático original, es decir, interpretadas íntegramente con un criterio moderno, en que el valor decorativo de los

fondos adecuados a tan trascendentes figuras dramáticas sirva en todo momento la intención del texto literario sin menoscabo ni exceso» [Rivas 1930: 11].

Sin embargo la comedia no tiene el éxito previsto, ya que como afirma *Miquis* el director «no contaba, sin embargo, con la fuerza atractiva en el cartel de la comedia de Lope; nuestro teatro clásico, precisamente porque no suele bajar a la escena, y tal vez porque lo hizo muchas veces, perdido su carácter, en interpretaciones enfadosas, no atrae a la generalidad de las gentes, y es necesario ir haciendo poco a poco una educación del público, que sólo se logrará haciéndole oír comedias de ese gusto y de ese empaque» [*Miquis* 1930: 5].

La última representación del texto antes de la Guerra Civil será en 1935, de la mano de Ricardo Calvo y partiendo de nuevo de la refundición de Luceño. La protagonista fue en esta ocasión Asunción Casals, y la función se incluye en el marco del homenaje nacional a Lope de Vega, que ya hemos estudiado anteriormente.

III.3.2. Análisis versal y comparativo de las grabaciones

En este capítulo me voy a ocupar de algunas las grabaciones que hemos estudiado. Concretamente de *La vida es sueño* (I, 102-172; II, 2148-2187) el registro de Morano en Odeon (1912) y los de Ricardo Calvo en Odeón (1918) y Gramophone (1922 y 1929). De *El alcalde de Zalamea* (II, 682-744), las grabaciones de Morano (1914) y Borrás (1933). De *La Moza de Cántaro* (II, 1217-1280) la realizada por Carmen Ruiz Moragas en 1923.

La definición particular de los aspectos declamatorios de cada actor, y la comparación entre maneras nos desvelarán las técnicas y recursos, y trataremos de encontrar un sentido a la evolución de los diferentes intérpretes y escuelas.

En el análisis que aparece en la columna de la izquierda, me ocuparé tanto de aspectos rítmicos como tonales que reflejaré, mediante signos. En cuanto al ritmo, detallaré qué tipo de pausa versal se realiza, cuando no se realiza, cuando se rompe una sinalefa al hacer la cesura en medio del verso o entre versos y cuando modifica el ritmo acelerando o ralentizando.

En cuanto al uso del tono contemplaré las modificaciones tonales de las sílabas en el interior y en las terminaciones del verso. También señalaré cuando el actor emplea, al declamar, recursos como el vibrato o el alargamiento de las vocales.




En la columna de la derecha se incluyen los fragmentos canónicos de las obras. He partido en el caso de *La vida es sueño* de la edición de Ciriaco Morón¹²; y en *El alcalde de Zalamea* y *La moza de cántaro* de sendas ediciones de José María Díez Borque¹³. Las modificaciones respecto al original, aparecen señaladas en la columna de la izquierda entre corchetes.

¹² Ciriaco Morón (1979): *La vida es sueño*, Madrid, Catedra

¹³ Díez Borque, José María (1976): *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Castalia; Díez Borque, José María (1990): *La moza de cántaro*, Madrid, Espasa Calpe

Código para el análisis

Aspectos rítmicos:

Acento rítmico (signo acento y negrita)	á
Pausa	
Pausa versal	//
Pausa estrófica	///
Pausa con ruptura de sinalefa	
Sinalefa entre versos	
Continúa	
Ralentiza el ritmo	----R----
Acelera el ritmo	----A----

Aspectos tonales:

Subida tonal	
Bajada tonal	
Anticadencia	
Cadencia	

Recursos:

Vibrato...(subrayado ondulado)	<u>aaaaa</u>
Alargamiento de vocal	•

Cambios respecto al original..... []

III.3.2.1. *La vida es sueño*

A) Francisco Morano, *La vida es sueño* (I, 102-172)

Odeon, 1912

Duración: 2m:21s

El actor realiza una interpretación briosa, algo impostada y con poca evolución dramática. Realiza pocas variaciones, ya que recurre a un tempo constante que genera una cierta monotonía. Abusa de las bajadas tonales, alargando las vocales para conseguir reforzar la subida en los finales de verso, técnica que emplea con frecuencia. Emplea el vibrato, en numerosas ocasiones, como recurso.

Rompe mediante pausas en el interior de los versos, las sinalefas, para reforzar el sentido o preparar de algún concepto.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
102	¡Ay mísero de mí! [] ¡Ay infelice! //	¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!
	Apurár, ciélos, preténdo →	Apurar, cielos, pretendo
	yá que me tratáis así → //	ya que me tratáis así
105	qué delito cometí →	qué delito cometí
	cóntra vosótro, naciéndo; //	contra vosotros, naciendo;
	aunque si nací, ya entiendo →	aunque si nací, ya entiendo
	qué delito he cometido: //	qué delito he cometido:
	bastánte cáusa ha tenído //	bastante causa ha tenido
110	vuestra justícia y rigor, //	vuestra justicia y rigor,
	pues el delito mayor →	pues el delito mayor
	del hómre es haber nacido. ///	del hombre es haber nacido.
	Sólo quisiéra saber →	Sólo quisiera saber
	para apurár mis desvélos //	para apurar mis desvelos
115	(dejándo a una párt, ciélos, →	(dejando a una parte, cielos,
	el delito de nacer), //	el delito de nacer),
	qué más os púde ofendér //	qué más os pude ofender

	para castigárme más. //	para castigarme más.
	¿No naciéron los demás? //	¿No nacieron los demás?
120	Pues si los demás naciéron, ➡	Pues si los demás nacieron,
	¿qué privilegios tuviéron //	¿qué privilegios tuvieron
	que yó no gocé jamás? ///	que yo no gocé jamás?
	Náce el áve, y con las gálas ➡	Nace el ave, y con las galas
	que le dán belléza súma, //	que le dan belleza suma,
125	apénas es flór de plúma, ➡	apenas es flor de pluma
	o ramilléte con álas //	o ramillete con alas,
	cuándo las etéreas sálas ➡	cuándo las etéreas salas
	córta con velocidád, //	corta con velocidad,
	negándose a la piedád ➡	negándose a la piedad
130	del nído que [dejó] en cáma; //	del nido que deja en calma;
	¿y teniéndo yó más álma, //	¿y teniendo yo más alma,
	téngo ménos libertád? ///	tengo menos libertad?
	Náce el brúto, y con la piél ➡	Nace el bruto, y con la piel
	que dibújan máncas bélas, //	que dibujan manchas bellas,
135	apénas sígno es de estréllas ➡	apenas signo es de estrellas
	(grácias al dócto pincél), //	(gracias al docto pincel),
	cuándo, atrevído y crúél ➡	cuándo, atrevida y cruel
	la humána necesidád //	la humana necesidad
	le enséña a tenér crueldád, ➡	le enseña a tener crueldad,
140	mónstruo de su laberínto; //	monstruo de su laberinto;
	¿y yó con mejór instinto, //	¿y yo, con mejor instinto,
	téngo ménos libertád? ///	tengo menos libertad?

	Náce el péz, que nó respíra, //	Nace el pez, que no respira,
	abórto de óvas y lámas, //	aborto de ovas y lamas,
145	y apenas, bajél de escámas, ➡	y apenas, bajel de escamas,
	sobre las óndas se míra, //	sobre las ondas se mira,
	cuando a tódas pártes gíra, ➡	cuando a todas partes gira,
	midiéndo la inmensidád //	midiendo la inmensidad
	de tánta capacidád ➡	de tanta capacidad
150	como le dá el céntro frío; //	como le da el centro frío;
	¿y yó con más albedrío, //	¿y yo con más albedrío,
	téngo ménos libertád? /// ----R----	tengo menos libertad?
	Náce el arróyo, [y es hébra] ➡	Nace el arroyo, culebra
	que entre flóres se desáta, //	que entre flores se desata,
155	[o] apénas, siérpe de pláta, ➡	y apenas, sierpe de plata,
	entre las [péñas] se quiébra, //	entre las flores se quiebra,
	cuando músico celébra ➡	cuando músico celebra
	[de éllas mismas] la piedád //	de los cielos la piedad
	que le [dá la majestad] ➡	que le dan la majestad
160	el cámpo abiérto a su [íd, //	del campo abierto a su huida;
	¿y teniéndo yó más vída ➡	¿y teniendo yo más vida
	téngo ménos libertád? ///	tengo menos libertad?
	En llegándo a ésta pasión, ➡	En llegando a ésta pasión,
	un volcán, ún Étna hécho, //	un volcán, un Etna hecho,
165	quisiera [arrancár] del pécho ➡	quisiera sacar del pecho
	pedázos del corazón. //	pedazos del corazón.
	¿Qué léy, justícia o razón //	¿Qué ley, justicia o razón,

	negár a los hómbr es sá b e →	negar a los hombres sabe
	privilégio tan <u>süá</u> ve, //	privilegio tan süave,
170	excepción tan principál, //	excepción tan principal,
	que Diós le ha <u>dá</u> do a un cristál, //	que Dios le ha dado a un cristal,
172	a ún <u>pé</u> z, a ún <u>brú</u> to [y] a ún <u>á</u> ve? ///--R-	a un pez, a un bruto y a un ave?

B) Francisco Morano, *La vida es sueño* (II, 2146-2187)

Odeon, 1912

Duración: 1m:47s

Como en la anterior, el actor realiza una interpretación briosa, algo impostada y con poca evolución dramática. Realiza pocas variaciones, ya que recurre a un tempo constante que genera una cierta monotonía. Abusa de las bajadas tonales, alargando las vocales para conseguir reforzar la subida en los finales de verso, técnica que emplea con frecuencia. También ralentiza ligeramente y realiza pausas en los últimos versos de cada estrofa para conseguir mayor efecto dramático, para lo que también emplea el vibrato, en numerosas ocasiones, como recurso.

Como en la anterior, rompe mediante pausas en el interior de los versos, las sinalefas, para reforzar el sentido o preparar de algún concepto. Antes de la pausa, suele forzar una anticadencia.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
2146	[Áy] Segismú ndo , [] aun en sué ño s //	Segismundo, que aun en sueños
	no se piér de el hacer bién.	no se pierde el hacer bien.
	Es verdá d ; pues reprimá m os →	Es verdad; pues reprimamos
	esta fié ra condición, //	esta fiera condición,
2150	esta fú ria , é sta ambición //	esta furia, ésta ambición,
	por si algú na vé z soñá m os. //	por si alguna vez soñamos.
	Y [así] haré m os, pues está m os →	Y sí haremos, pues estamos
	en mú ndo tan singulá r , //	en mundo tan singular,
	que el vivír <u>só</u> lo es soñá r ; //	que el vivir sólo es soñar;
2155	y la experié nc ia me ensé ña →	y la experiencia me enseña

	que el <u>hómbre</u> que <u>víve</u> <u>sueña</u> →	que el hombre que vive, sueña
	lo que <u>és</u> hasta [dispertár]. /// ---R---	lo que es, hasta despertar.
	Sueña el <u>réy</u> que es <u>réy</u> , y <u>víve</u> →	Sueña el rey que es rey, y vive
	con este <u>engáño</u> <u>mandádo</u> , →	con este engaño mandando,
2160	<u>disponiénd</u> o, [] <u>gubernánd</u> o; //	disponiendo y gobernando;
	y [el] <u>apláuso</u> que <u>recíbe</u> →	y este aplauso, que recibe
	<u>prestádo</u> , en el <u>viénto</u> <u>escribe</u> , //	prestado, en el viento escribe
	y en cenizas le <u>conviérte</u> →	y en cenizas le convierte
	la <u>muérte</u> (¡desdicha <u>fuérte</u> !); //	la muerte (¡desdicha fuerte!):
2165	¡[y] <u>háy</u> quien <u>intén</u> te <u>reinár</u> , //	¡que hay quien intente reinar
	<u>viénd</u> o que <u>há</u> de [dispertár] → --R--	viendo que ha de despertar
	en el <u>sueño</u> de la <u>muérte</u> ! ///	en el sueño de la muerte!
	Sueña el <u>ríco</u> en [la] <u>riqueza</u> →	Sueña el rico en su riqueza,
	que <u>más</u> <u>cuidádos</u> le <u>ofréce</u> ; //	que más cuidados le ofrece;
2170	sueña el <u>póbre</u> que <u>padéce</u> →	sueña el pobre que padece
	su <u>miséria</u> y su <u>pobreza</u> ; //	su miseria y su pobreza;
	<u>sueña</u> el que a <u>medrá</u> r <u>empiéza</u> , //	sueña el que a medrar empieza,
	<u>sueña</u> el que <u>afána</u> y <u>pretén</u> de, //	sueña el que afana y pretende,
	<u>sueña</u> el que <u>agráv</u> ia y <u>ofén</u> de; //	sueña el que agravia y ofende,
2175	y en el <u>múndo</u> , en <u>conclusión</u> , //	y en el mundo, en conclusión,
	<u>tódos</u> <u>sueñan</u> lo que <u>són</u> , // ----R----	todos sueñan lo que son,
	[pero] <u>ningúno</u> lo <u>entién</u> de. ///	aunque ninguno lo entiende.
	<u>Yó</u> <u>sueño</u> que <u>estóy</u> <u>aquí</u> →	Yo sueño que estoy aquí,
	<u>déstas</u> <u>prisiones</u> <u>cargádo</u> , //	destas prisiones cargado;
2180	y <u>soñé</u> que en <u>ótro</u> <u>estádo</u> →	y soñé que en otro estado
	<u>más</u> <u>lisonjéro</u> me <u>ví</u> . //	más lisonjero me vi.
	¿Qué <u>és</u> la <u>vida</u> ? <u>Un frenesí</u> . //	¿Qué es la vida? Un frenesí.
	[<u>Ún</u> <u>engáño</u> , <u>úna</u> <u>ilusión</u>]. //	¿Qué es la vida? Una ilusión,
	<u>úna</u> <u>sómbra</u> , <u>úna</u> <u>ficción</u> . //	una sombra, una ficción,
2185	y el <u>mayór</u> <u>bién</u> es <u>pequén</u> o; //	y el mayor bien es pequeño;

	que <u>tóda</u> la <u>vída</u> es <u>sueño</u> . //	que toda la vida es sueño,
2187	y los <u>sueños</u> , <u>sueños</u> <u>són</u> . /// ---R---	y los sueños, sueños son.

C) Ricardo Calvo, *La vida es sueño* (I, 102-172)

Odeon, 1918

2m:37s

En esta primera grabación de un fragmento de la obra, Calvo realiza una interpretación de clara evolución dramática, estructurada por estrofas. Su técnica tiende a aproximarse al habla natural, aunque utiliza, en ocasiones, algunos recursos como el vibrato y marca levemente algunas líneas melódicas en las vocales, mediante subidas tonales, alargándolas, aunque limitando el uso de comas altas. Ralentiza el último verso de cada estrofa, para aportar patetismo y reforzar el concepto que cierra la décima.

Rompe, mediante pausas, las sinalefas cuando le resulta conveniente para definir el concepto siguiente o aportar mayor énfasis. Enlaza, sin marcar la pausa versal, un gran número de versos.

En sus grabaciones, como veremos, observa la puntuación ortográfica como guía, aunque en esta ocasión la línea melódica todavía parece primar por encima del sentido.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
102	¡Ay mísero de mí! [y] ¡ <u>Áy infelice!</u> //	¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!
	Apurár, ciélos, pretén <u>do</u> ➡	Apurar, cielos, pretendo
	yá que me tratáis así, //	ya que me tratáis así
105	qué delíto cometí ➡	qué delito cometí
	contra vosótro <u>s</u> nacién <u>do</u> ; //	contra vosotros, naciendo;
	aunque si naci <u>í</u> , ya entién <u>do</u> ➡	aunque si nací, ya entiendo
	qué delíto he cometí <u>do</u> . //	qué delito he cometido:
	Bastánte cáu <u>s</u> a ha tení <u>do</u> ➡	bastante causa ha tenido
110	vuestra justí <u>c</u> ia y rigó <u>r</u> ; //	vuestra justicia y rigor,
	pues el delíto mayó <u>r</u> ➡	pues el delito mayor
	del hómb <u>r</u> e, <u>és</u> habér naci <u>do</u> . /// ---R---	del hombre es haber nacido.
	Sólo quisié <u>r</u> a sabé <u>r</u> , //	Sólo quisiera saber

	para apurar mis desvélos //	para apurar mis desvelos
115	(dejándo a una páрте, ciélos, ➡	(dejando a una parte, cielos,
	el delíto de nacér), //	el delito de nacer),
	qué más os púde ofendér, //	qué más os pude ofender
	para castigárme más. //	para castigarme más.
	¿Nó nacióeron los demás? //	¿No nacieron los demás?
120	Pues si los demás nacióeron, ➡	Pues si los demás nacieron,
	¿que privilegios tuviéron ➡	¿qué privilegios tuvieron
	que yó nó gocé jamás? /// ---R---	que yo no gocé jamás?
	Náce el áve, y con las gálas ➡	Nace el ave, y con las galas
	que le dán bélleza súma, //	que le dan belleza suma,
125	apénas es flór de plúma, ➡	apenas es flor de pluma
	o ramilléte con álas //	o ramillete con alas,
	cuándo las etéreas sálas ➡	cuándo las etéreas salas
	córta con velocidád, //	corta con velocidad,
	negándose a la piedád ➡	negándose a la piedad
130	del nído que [dejó] en cáлма: //	del nido que deja en calma;
	¿y teniéndoyó más álma, //	¿y teniendo yo más alma,
	téngo ménos libertád? /// ---R---	tengo menos libertad?
	Náce el brúto, y con la piél ➡	Nace el bruto, y con la piel
	que dibújan máncas béllas, //	que dibujan manchas bellas,
135	apénas sígno es de estréllas, ➡	apenas signo es de estrellas
	grácias al dócto pincél, //	(gracias al docto pincel),
	cuándo, [atrevído] y crüél, ➡	cuándo, atrevida y cruel
	la humána necesidád //	la humana necesidad

	le enseña a tener crueldad, //	le enseña a tener crueldad,
140	monstruo de su laberinto: //	monstruo de su laberinto;
	¿y yo con mejor instinto ➡	¿y yo, con mejor instinto,
	tengo menos libertad? /// ---R----	tengo menos libertad?
	Nace el pez, que no respira, //	Nace el pez, que no respira,
	aborto de óvas y lamas, //	aborto de ovas y lamas,
145	y apenas bajel de escamas ➡	y apenas, bajel de escamas,
	entre las ondas se mira, //	sobre las ondas se mira,
	cuando a todas partes gira, ➡	cuando a todas partes gira,
	midiendo la [intensidad] ➡	midiendo la inmensidad
	de tanta capacidad //	de tanta capacidad
150	como le da el centro frío: //	como le da el centro frío;
	¿y [teniendo yo más brío] //	¿y yo con más albedrío,
	tengo menos libertad? /// ---R---	tengo menos libertad?
	[Nace el arroyo, culebra
		que entre flores se desata,
155		y apenas, sierpe de plata,
		entre las flores se quiebra,
		cuando músico celebra
		de los cielos la piedad
		que le dan la majestad
160		del campo abierto a su huida;
		¿y teniendo yo más vida
]	tengo menos libertad?
	En llegando a esta pasión //	En llegando a ésta pasión,

	un volcán, un Étna hécho, //	un volcán, un Etna hecho,
165	quisiera [arrancár] del pécho //	quisiera sacar del pecho
	pedázos del corazón. //	pedazos del corazón.
	¿Qué léy, justícia o razón ➡	¿Qué ley, justicia o razón,
	negár a los hómbrs sábe //	negar a los hombres sabe
	privilégio tan süáve, //	privilegio tan süave,
170	excepción tan principál, //	excepción tan principal,
	que Diós ha dádo, a un cristál, ➡	que Dios le ha dado a un cristal,
172	a un péz, a un brúto y a un áve? /// --R--	a un pez, a un bruto y a un ave?

D) Ricardo Calvo, La vida es sueño (II, 2148-2187)

Odeon, 1918

Duración: 2m:28s

De nuevo, Calvo realiza una interpretación de clara evolución dramática, estructurada por estrofas. Su técnica tiende a aproximarse al habla natural, aunque utiliza, en ocasiones, algunos recursos como el vibrato y marca levemente algunas líneas melódicas en las vocales, mediante subidas tonales, alargándolas, aunque limitando el uso de comas altas. Ralentiza el último verso de cada estrofa, para aportar patetismo y reforzar el concepto que cierra la décima.

Rompe, mediante pausas, las sinalefas cuando le resulta conveniente para definir el concepto siguiente o aportar mayor énfasis. Enlaza, sin marcar la pausa versal, un gran número de versos.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
2148	És verdád; pues reprimámos ➡	Es verdad; pues reprimamos
	esta fiéra condición, //	esta fiera condición,
2150	ésta fúria, ésta ambición //	esta furia, ésta ambición,
	por si algúna véz soñámos. //	por si alguna vez soñamos.
	Y sí harémos, pues estámos ➡	Y sí haremos, pues estamos

	en mún do tan singular, //	en mundo tan singular,
	que el vivir sólo es soñár; //	que el vivir sólo es soñar;
2155	y la experiéncia me enséña ➡	y la experiencia me enseña
	que el hóm bre que ví ve sueña ➡	que el hombre que vive, sueña
2157	lo que és hasta [dispertár]. /// ---R---	lo que es, hasta despertar.
	[Sueña el gránde en su grandéza, ➡	
	sus títulos, sus estádos, ➡	
	sus vasállos, sus criádos, //	
	sus gálas y su nobléza. //	
	Y cuándo a gozár empiéza //	
	su felicidad soñáda, //	
	dispiértale muérte airáda. //	
	Y conóce en su escarmiéto ➡	
	que su grandéza fue viénto, ➡	
	húmo, pólv o, suéno, náda]. /// ---R---	
2158	Sueña el réy que és réy, y ví ve ➡	Sueña el rey que es rey, y vive
	con este engañ o mandádo, //	con este engaño mandando,
2160	disponiénd o y gobernádo; //	disponiendo y gobernando;
	y éste apláuso que recíbe ➡	y este aplauso, que recibe
	prestádo, en el viénto escríbe, //	prestado, en el viento escribe
	y en ceníz as le conviérte ➡	y en cenizas le convierte
	la muérte (¡desdícha fuérte!); //	la muerte (¡desdicha fuerte!):
2165	¡[y] háy quien inténte reinár, //	¡que hay quien intente reinar
	viénd o que há de [dispertár] ➡	viendo que ha de despertar
	en el suéno de la muérte! //	en el sueño de la muerte!
	Sueña el ríco en su riquéza ➡	Sueña el rico en su riqueza,
	que más cuidádos le ofréce; //	que más cuidados le ofrece;
2170	sueña el pob re que padéce ➡	sueña el pobre que padece
	su miséria y su pobreza; // ----R----	su miseria y su pobreza;
	sueña el que a medrá r empiéza, //	sueña el que a medrar empieza,

	suéña el que afána y preténde, ➡	sueña el que afana y pretende,
	suéña el que agravía y ofénde; //	sueña el que agravia y ofende,
2175	y en el mún-do, en conclusi-ón, ➡	y en el mundo, en conclusión,
	tódos sueñan lo que són, //	todos sueñan lo que son,
	[pero] ningúno lo entién-de. /// ---R---	aunque ninguno lo entiende.
	Yo sueño que estóy aquí ➡	Yo sueño que estoy aquí,
	déstas prisi-ón-es carga-do, //	destas prisiones cargado;
2180	y soñe que en ótro es-ta-do //	y soñé que en otro estado
	más lisonjero me vi. //	más lisonjero me vi.
	¿Qué es la ví-da? Ún frenesí. //	¿Qué es la vida? Un frenesí.
	¿Qué es la ví-da? Úna ilusi-ón, ➡	¿Qué es la vida? Una ilusión,
	una sómb-ra, una ficci-ón, //	una sombra, una ficción,
2185	[donde ún gran] bién és pequéño; //	y el mayor bien es pequeño;
	que tó-da la ví-da es sueño, ➡	que toda la vida es sueño,
2187	y los sueños, [¡ah!], sueños són. /// --R--	y los sueños, sueños son.

E) Ricardo Calvo, *La vida es sueño* (I, 102-172)

Gramophone, 1922

Duración: 3m:6s

En esta segunda grabación de un fragmento de la obra, Calvo realiza de nuevo una interpretación de clara evolución dramática, estructurada por estrofas. Su técnica tiende a aproximarse, todavía más que la anterior, al habla natural, y reduce recursos como el vibrato, aunque marca algunas líneas melódicas en las vocales mediante subidas tonales. Continúa con el uso de comas altas, aunque moderado. Ralentiza de nuevo el último verso de cada estrofa, para aportar patetismo y reforzar el concepto que cierra la décima.

Rompe el verso, mediante pausas, sin hacer las sinalefas cuando le resulta conveniente para definir el concepto siguiente o aportar mayor énfasis. Enlaza, sin marcar la pausa versal, un gran número de versos.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
102	¡Ay mísero de mí! [] ¡Ay infelice! //	¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!
	Apurár, ciélos, preténdo ➡	Apurar, cielos, pretendo
	yá que me tratáis así, //	ya que me tratáis así
105	qué delíto cometí ➡	qué delito cometí
	cóntra vosótrolos naciéndo; //	contra vosotros, naciendo;
	aúnque si nací, ya entiéndo ➡	aunque si nací, ya entiendo
	que delíto he cometído. //	qué delito he cometido:
	Bastánte cáusa ha tenído ➡	bastante causa ha tenido
110	vuestra justícia y rigór; //	vuestra justicia y rigor,
	pues el delíto mayór ➡	pues el delito mayor
	del hómbré, es habér nacído. /// ---R---	del hombre es haber nacido.
	Sólo quisiéra sabér, //	Sólo quisiera saber
	para apurár mis desvélos //	para apurar mis desvelos
115	(dejándo a una páрте, ciélos, ➡	(dejando a una parte, cielos,
	el delíto de nacér), //	el delito de nacer),
	qué más os púde ofendér, //	qué más os pude ofender
	para castigárme más. //	para castigarme más.
	¿Nó naciéron los demás? //	¿No nacieron los demás?
120	Pues si los demás naciéron, ➡	Pues si los demás nacieron,
	¿qué privilegios tuviéron ➡	¿qué privilegios tuvieron
	que yó nó gocé jamás? /// ---R---	que yo no gocé jamás?
	Náce el áve, y cón las gálas ➡	Nace el ave, y con las galas
	que le dán belléza súma, //	que le dan belleza suma,
125	apénas es flór de plúma, ➡	apenas es flor de pluma
	o ramilléte con álas //	o ramillete con alas,
	cuándo las etéreas sálas ➡	cuándo las etéreas salas
	córta con velocidád, //	corta con velocidad,

	negándose a la piedád ➡	negándose a la piedad
130	del nído que [dejó] en cáлма: //	del nido que deja en calma;
	¿y teniéndo yó más álma, //	¿y teniendo yo más alma,
	téngo ménos libertád? /// ---R---	tengo menos libertad?
	Náce el brúto, y con la piél ➡	Nace el bruto, y con la piel
	que dibújan máncas béllas, //	que dibujan manchas bellas,
135	apénas sígno es de estréllas, ➡	apenas signo es de estrellas
	grácias al dócto pincél, //	(gracias al docto pincel),
	cuándo, [atrevído] y crüél, ➡	cuándo, atrevida y cruel
	la humána necesidád //	la humana necesidad
	le enséña a tenér crueldád, //	le enseña a tener crueldad,
140	mónstruo de su laberínto: //	monstruo de su laberinto;
	¿y yó con mejór instínto ➡	¿y yo, con mejor instinto,
	téngo ménos libertád? ///	tengo menos libertad?
	Náce el péz, que nó respíra, //	Nace el pez, que no respira,
	abórto de óvas y lámás, //	aborto de ovas y lamas,
145	y apénas bajél de escámas ➡	y apenas, bajel de escamas,
	[entre] las óndas se míra, //	sobre las ondas se mira,
	cuando a tódas partes gíra,	cuando a todas partes gira,
	mediéndo la [intensidád] ➡	midiendo la inmensidad
	de tánta capacidád //	de tanta capacidad
150	como le dá el céntro frío:	como le da el centro frío;
	¿[y teniéndo yó más brío] // ---R---	¿y yo con más albedrío,
	téngo ménos libertád? ///	tengo menos libertad?
	Náce el arróyo, [cual hébra] ➡	Nace el arroyo, culebra
	que entre flóres se desáta, //	que entre flores se desata,
155	y apénas, siérpe de pláta, ➡	y apenas, sierpe de plata,

	entre las [óndas] se quiébra, //	entre las flores se quiebra,
	cuando músico celébra ➡	cuando músico celebra
	de los ciélos la piedád //	de los cielos la piedad
	que [dá a su celeridad], ➡	que le dan la majestad
160	un cámpo abiérto a su [ída]: //	del campo abierto a su huida;
	¿y teniéndo yó más vída //	¿y teniendo yo más vida
	téngo ménos libertád? /// ---R---	tengo menos libertad?
	Én llegándo a esta pasión //	En llegando a ésta pasión,
	un volcán, un Étna hécho, ➡	un volcán, un Etna hecho,
165	quisiéra [arrancár] del pécho //	quisiera sacar del pecho
	pedázos del corazón. //	pedazos del corazón.
	¿Qué léy, justícia o razón ➡	¿Qué ley, justicia o razón,
	negár a los hómbres sábe //	negar a los hombres sabe
	privilégio tan süáve, //	privilegio tan süave,
170	excepción tan principál, //	excepción tan principal,
	que Diós ha dádo a un cristál, ➡	que Dios le ha dado a un cristal,
172	a un péz, a un brúto y a un áve? ---R---	a un pez, a un bruto y a un ave?

F) Ricardo Calvo, *La vida es sueño* (II, 2148-2187)

Gramophone, 1922

Duración: 2m:37s

Como en la anterior, Calvo realiza de nuevo una interpretación de clara evolución dramática, estructurada por estrofas. Su técnica tiende a aproximarse, todavía más que la anterior, al habla natural, y reduce al mínimo recursos como el vibrato, aunque marca algunas líneas melódicas en las vocales mediante subidas tonales. Continúa con el uso de comas altas, aunque moderado. Ralentiza de nuevo el último verso de cada estrofa, para aportar patetismo y reforzar el concepto que cierra la décima.

Rompe el verso, mediante pausas, sin hacer las sinalefas cuando le resulta conveniente para definir el concepto siguiente o aportar mayor énfasis. Enlaza, sin marcar la pausa versal, un gran número de versos, e incluso realiza una sinalefa entre versos.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
2148	Es verdád; pues reprimámos ➡	Es verdad; pues reprimamos
	esta fiéra condición, //	esta fiera condición,
2150	ésta furia, ésta ambición //	esta furia, ésta ambición,
	por si algúna véz soñámos. //	por si alguna vez soñamos.
	Y sí harémos, pues estámos ➡	Y sí haremos, pues estamos
	en múndo tan singulár, //	en mundo tan singular,
	que el vivir sólo es soñár; //	que el vivir sólo es soñar;
2155	y la experiéncia me enséña ➡	y la experiencia me enseña
	que el hómbré que víve sueña ➡	que el hombre que vive, sueña
2157	lo que és hasta [dispertár]. /// ---R---	lo que es hasta despertar.
	[Sueña el grándé en su grandéza,	
	sus títulos, sus estádos, ➡	
	sus vasállos, sus criádos, //	
	sus gálas y su nobléza. //	
	Y cuando a gozár empiéza //	
	su felicidad soñáda, //	
	dispiértale muérte airáda. //	
	Y conóce en su escarmiento ➡	
	que su grandéza fue viénto, ➡	
	húmo, pólvó, sueño, náda]. /// ---R---	
2158	Sueña el réy que es réy, y víve ➡	Sueña el rey que es rey, y vive
	con éste engáño mandádo, //	con este engaño mandando,
2160	disponiéndó y gobernándó; //	disponiendo y gobernando;
	y éste apláuso que recíbe ➡	y este aplauso, que recibe

	prestádo, en el viénto escribe, //	prestado, en el viento escribe
	y en cenizas le conviérte ➡	y en cenizas le convierte
	la muérte (¡desdicha fuérte!); //	la muerte (¡desdicha fuerte!):
2165	¡[y] háy quien inténte reinár, //	¡que hay quien intente reinar
	viéndo que há de [dispertár] ➡	viendo que ha de despertar
	en el suéño de la muérte! /// ---R---	en el sueño de la muerte!
	Sueña el ríco en su riquéza	Sueña el rico en su riqueza,
	que más cuidádos le ofréce; //	que más cuidados le ofrece;
2170	suéña el póbre que padéce ➡	sueña el pobre que padece
	su miséria y su pobreza; //	su miseria y su pobreza;
	suéña el que a medrár empiéza,	sueña el que a medrar empieza,
	suéña el que afána y preténde, ➡	sueña el que afana y pretende,
	suéña el que agrávia y ofénde;	sueña el que agravia y ofende,
2175	y en el mún-do, en conclusión, ➡	y en el mundo, en conclusión,
	todos sueñan lo que són, //	todos sueñan lo que son,
	[pero] ningúno lo entién-de. /// ---R---	aunque ninguno lo entiende.
	Yo sueño que estóy aquí ➡	Yo sueño que estoy aquí,
	déstas prisiónes cargádo, //	destas prisiones cargado;
2180	y soñé que en ótro estádo //	y soñé que en otro estado
	más lisonjéro me ví. //	más lisonjero me vi.
	¿Qué es la vída? Un frenesí. //	¿Qué es la vida? Un frenesí.
	¿Qué es la vída? Una ilusión, ➡	¿Qué es la vida? Una ilusión,
	una sómbra, una ficción, //	una sombra, una ficción,
2185	[donde ún gran] bién és pequéño; //	y el mayor bien es pequeño;
	que tóda la vída es sueño, ➡	que toda la vida es sueño,
2187	y los sueños, [¡áh!], sueños són.///	y los sueños, sueños son.

G) Ricardo Calvo, *La vida es sueño* (I, 102-172)

Gramophone, 1929

Duración: 2:44s

En esta tercera grabación de un fragmento de la obra, Calvo realiza de nuevo una interpretación de clara evolución dramática, estructurada por estrofas. En esta ocasión, hay en su técnica una clara tendencia a recitar desde el habla natural que supera a las anteriores. Ya no marca líneas melódicas en las vocales mediante subidas tonales, aunque alarga algunas.

Continúa con el uso de comas altas, aunque moderado. Ralentiza de nuevo el último verso de cada estrofa, para aportar patetismo y reforzar el concepto que cierra la décima, utilizando en alguna palabra de estos últimos versos, vibrato.

Rompe el verso, mediante pausas, sin hacer las sinalefas cuando le resulta conveniente para definir el concepto siguiente o aportar mayor énfasis.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
102	¡Ay mísero de mí! [] ¡Ay infelice! //	¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!
	Apurár, ciélos, preténdo →	Apurar, cielos, pretendo
	yá que me tratáis así, //	ya que me tratáis así
105	qué delito cometí →	qué delito cometí
	contra vosotros naciéndo; //	contra vosotros, naciendo;
	aunque si nací, ya entiendo →	aunque si nací, ya entiendo
	qué delito he cometído. //	qué delito he cometido:
	Bastánte cáusa ha tenído →	bastante causa ha tenido
110	vuestra justícia y rigór; //	vuestra justicia y rigor,
	pues el delito mayór →	pues el delito mayor
	del hómbré es habér nacído. /// ---R---	del hombre es haber nacido.
	Sólo quisiéra sabér, //	Sólo quisiera saber
	para apurár mis desvélos //	para apurar mis desvelos
115	(dejándo a una páрте, ciélos, →	(dejando a una parte, cielos,
	el delito de nacér), //	el delito de nacer),

	qué más os púde ofendér, //	qué más os pude ofender
	para castigárme más. //	para castigarme más.
	¿Nó naciéron los demás? //	¿No nacieron los demás?
120	Pues si los demás naciéron, ➡	Pues si los demás nacieron,
	¿qué privilegios tuviéron ➡	¿qué privilegios tuvieron
	que yó nó gocé jamás? /// ---R--	que yo no gocé jamás?
	Náce el áve, y con las gálas ➡	Nace el ave, y con las galas
	que le dán belleza súma, //	que le dan belleza suma,
125	apénas es flór de plúma, ➡	apenas es flor de pluma
	o ramilléte con álas //	o ramillete con alas,
	cuando las etéreas sálas ➡	cuándo las etéreas salas
	córta con velocidád, //	corta con velocidad,
	negándose a la piedád ➡	negándose a la piedad
130	del nído que [dejó] en cáлма: //	del nido que deja en calma;
	¿y teniénd yó más álma, //	¿y teniendo yo más alma,
	téngo ménos libertád? /// ----R----	tengo menos libertad?
	Náce el brúto, y cón la piél ➡	Nace el bruto, y con la piel
	que dibújan máncas béllas, //	que dibujan manchas bellas,
135	apénas sígno es de estréllas, ➡	apenas signo es de estrellas
	grácias al dócto pincél, //	(gracias al docto pincel),
	cuándo, atrevído y crüél, ➡	cuándo, atrevida y cruel
	la humána necesidád ➡	la humana necesidad
	le enséña a tenér crueldád, //	le enseña a tener crueldad,
140	mónstruo de su laberínto: //	monstruo de su laberinto;
	¿y yó con mejór instúnto ➡	¿y yo, con mejor instinto,
	téngo ménos libertád? /// ----R----	tengo menos libertad?
	Náce el péz, que nó respíra, //	Nace el pez, que no respira,

	abórto de óvas y lámas, //	aborto de ovas y lamas,
145	y apénas bajél de escámas ➡	y apenas, bajel de escamas,
	entre las óndas se míra, //	sobre las ondas se mira,
	cuándo a tódas pártes gíra, ➡	cuando a todas partes gira,
	midiéndo la [intensidad] ➡	midiendo la inmensidad
	de tánta capacidád //	de tanta capacidad
150	como le dá el céntro frío: //	como le da el centro frío;
	¿y [teniendo yó] más brío: //	¿y yo con más albedrío,
	téngo ménos libertád? /// ----R----	tengo menos libertad?
	Náce el arróyo, [cual hébra] ➡	Nace el arroyo, culebra
	que entre flóres se desáta, // ----R----	que entre flores se desata,
155	y apénas, siérpe de pláta, ➡	y apenas, sierpe de plata,
	entre las óndas se quiébra, //	entre las flores se quiebra,
	cuándo músico celébra ➡	cuando músico celebra
	de los ciélos la piedád //	de los cielos la piedad
	que [dá su celeridád], ➡	que le dan la majestad
160	un cámpo, abiérto a su [ída]: //	del campo abierto a su huida;
	¿y teniendo yó] más vída //	¿y teniendo yo más vida
	téngo ménos libertád? /// ----R----	tengo menos libertad?
	Én llegándo a esta pasión //	En llegando a ésta pasión,
	ún volcán, un Étna hécho, ➡	un volcán, un Etna hecho,
165	quisiéra [arrancár] del pécho //	quisiera sacar del pecho
	pedázos del corazón. //	pedazos del corazón.
	¿Qué léy, justícia o razón ➡	¿Qué ley, justicia o razón,
	negár a los hómbrs sábe //	negar a los hombres sabe
	privilégio tan süáve, //	privilegio tan süave,
170	excepción tan principál, //	excepción tan principal,

	que Diós ha dádo, a un cristál,	que Dios le ha dado a un cristal,
172	a un péz, a un brúto y a un áve? ///	a un pez, a un bruto y a un ave?

H) Ricardo Calvo, *La vida es sueño* (II, 2148-2187)

Gramophone, 1929

Duración: 2m:31s

En esta tercera grabación de un fragmento de la obra, Calvo realiza de nuevo una interpretación de clara evolución dramática, estructurada por estrofas. En esta ocasión, hay en su técnica una clara tendencia a recitar desde el habla natural que supera a las anteriores. Ya no marca líneas melódicas en las vocales mediante subidas tonales, aunque alarga algunas. Continúa con el uso de comas altas, aunque moderado. Ralentiza de nuevo el último verso de cada estrofa, para aportar patetismo y reforzar el concepto que cierra la décima, utilizando en alguna palabra de estos últimos versos, vibrato.

Rompe el verso, mediante pausas, sin hacer las sinalefas cuando le resulta conveniente para definir el concepto siguiente o aportar mayor énfasis. Enlaza, sin marcar la pausa versal, un gran número de versos, e incluso realiza una sinalefa entre ellos. Sin embargo hay que señalar que cuando realiza las pausas versales, lo hace de una manera mucho más sutil.

En estas dos últimas grabaciones de Calvo de 1929, encontramos que el actor realiza una interpretación más contenida, si bien ya la de 1922 había rebajado el tono y la impostación considerablemente. Apreciamos, también que el tempo es mucho más vivo, y que el actor maneja un sentido rítmico común de la interpretación y del recitado. Desde la primera a la última, podemos comprobar como la línea melódica va dejando paso al sentido de la frase, siempre teniendo como guía la puntuación ortográfica del texto.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
2148	És verdád; pues reprimámos ➡	Es verdad; pues reprimamos
	esta fiéra condición, //	esta fiera condición,
2150	ésta fúria, ésta ambición //	esta furia, ésta ambición,
	por si algúna véz soñámos. //	por si alguna vez soñamos.
	Y sí harémos, pues estámos ➡	Y sí haremos, pues estamos
	en múndo tan singulár, //	en mundo tan singular,
	que el vivír sólo es soñár; //	que el vivir sólo es soñar;
2155	y la experiéncia me enséña ➡	y la experiencia me enseña
	que el hómbr e que víve sueña ➡	que el hombre que vive, sueña
2157	lo que és hasta [dispertár]. /// ---R---	lo que es hasta despertar.
	[Sueña el gránde, en su grandéza, ➡	
	sus títulos, sus estádos, ➡	
	sus vasállos, sus criádos, //	
	sus gálas y su nobléza. //	
	Y cuándo a gozár empiéza //	
	su felicidad soñáda, //	
	dispiértale muérte airáda. //	
	Y conóce en su escarmiénto ➡	
	que su grandéza fue viénto, ➡	
	húmo, pólv o, suéño, náda]. ///	
2158	Sueña el réy que és réy, y vive ➡	Sueña el rey que es rey, y vive
	con este engáño mandádo, //	con este engaño mandando,
2160	disponiénd o y gobernádo; //	disponiendo y gobernando;
	y éste apláuso que recíbe ➡	y este aplauso, que recibe
	prestádo, en el viénto escríbe, //	prestado, en el viento escribe
	y en ceníz as le conviérte ➡	y en cenizas le convierte
	la muérte ¡desdícha fuérte!; //	la muerte ¡¡desdicha fuerte!:
2165	¡[y] háy quien inténte reinár, //	¡que hay quien intente reinar
	viénd o que há de [dispertár] ➡	viendo que ha de despertar

	en el suéño de la muérte! /// ---R---	en el sueño de la muerte!
	Suéña el rico en su riquéza ➡	Sueña el rico en su riqueza,
	que más cuidádos le ofréce; //	que más cuidados le ofrece;
2170	suéña el póbre que padéce ➡	sueña el pobre que padece
	su miséria y su pobreza; // ---R---	su miseria y su pobreza;
	suéña el que a medrár empiéza, //	sueña el que a medrar empieza,
	suéña el que afána y preténde, ➡	sueña el que afana y pretende,
	suéña el que agravía y ofénde; //	sueña el que agravia y ofende,
2175	y en el mún-do, en conclusi-ón, ➡	y en el mundo, en conclusión,
	tódos suéñan lo que són, //	todos sueñan lo que son,
	[pero] ningún-o lo entién-de. /// ---R---	aunque ninguno lo entiende.
	Yo suéño que estóy aquí ➡	Yo sueño que estoy aquí,
	déstas prisi-ónes cargádo, //	destas prisiones cargado;
2180	y soñé que en ótro estádo ➡	y soñé que en otro estado
	más lisonjéro me ví. //	más lisonjero me vi.
	¿Qué és la vída? Ün frenesí. //	¿Qué es la vida? Un frenesí.
	¿Qué és la vída? Úna ilusi-ón, ➡	¿Qué es la vida? Una ilusión,
	una sómbra, una ficci-ón, //	una sombra, una ficción,
2185	[donde ún gran] bién és pequéño; //	y el mayor bien es pequeño;
	que tóda la vída es suéño, ➡	que toda la vida es sueño,
2187	y los suéños, [¡áh!], suéños són./// --R--	y los sueños, sueños son.

III.3.2.1. El alcalde de Zalamea

A) Francisco Morano, *El alcalde de Zalamea* (II, 682-744)

Odeon, 1914

Duración: 1m:47s

En esta grabación, Morano recurre a un fuerte uso del vibrato, y aunque su recitado está más próximo al habla que el de los registros, anteriormente analizados de *La vida es sueño*, su intento por realizar una interpretación más natural le aproximan a

un ritmo y a una melodía con reminiscencias a lo salmódico. Continúa haciendo uso de cierta impostación, incluyendo la coma alta como recurso frecuente, y las bajadas tonales alargando las vocales para conseguir reforzar la subida en los finales de verso.

Hacia el final tiende a ralentizar los últimos versos, y como en las anteriores grabaciones, rompe mediante pausas en el interior de los versos, las sinalefas, para reforzar el sentido o preparar de algún concepto.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
682	En <u>tá</u> nto que se aco <u>mó</u> da ➡	En tanto que se acomoda
	el seño <u>r</u> don <u>Ló</u> pe, <u>hí</u> jo, //	el señor don Lope, hijo,
	ante tu <u>prí</u> ma y tu <u>hermá</u> na, //	ante tu prima y tu hermana,
685	esc <u>ú</u> cha [un <u>consé</u> jo <u>mío</u>]. //	escucha lo que te digo
	Por la <u>grá</u> cia de <u>Dió</u> s, <u>Juán</u> , //	Por la gracia de Dios, Juan,
	<u>é</u> res de <u>liná</u> je <u>límp</u> io //	eres de linaje limpio
	<u>má</u> s que el <u>sól</u> , <u>pero</u> <u>villá</u> no. //	más que el sol, pero villano.
	Lo <u>ú</u> no y lo <u>ó</u> tro te <u>dí</u> go: //	Lo uno y lo otro te digo;
690	aqu <u>é</u> llo, <u>por</u> que <u>nó</u> <u>humí</u> lles ➡	aquello, porque no humilles
	<u>tá</u> nto tu <u>orgú</u> llo y tu <u>brío</u> , //	tanto tu orgullo y tu brío,
	que <u>dé</u> jes, <u>desconfiá</u> do, //	que dejes, desconfiado,
	de <u>aspirá</u> r con <u>cuér</u> do <u>arbí</u> trio ➡	de aspirar, con cuerdo arbitrio,
	a ser <u>má</u> s; lo <u>ó</u> tro, <u>pór</u> que ➡	a ser más; lo otro, porque
695	[de <u>pú</u> ro] <u>desvanecí</u> do //	no vengas, desvanecido,
	no <u>há</u> gas que te <u>é</u> chen en <u>cá</u> ra ➡	
	la <u>humildá</u> d de tus <u>prínci</u> pios. //	
		A ser menos. Igualmente
		usa de entrambos disinios
		con humildad; porque siendo
		humilde, con recto juicio
700		acordarás lo mejor;
		y como tal, en olvido

		pondrás cosas que suceden
		al revés de los altivos.
		¡Cuantos, teniendo en el mundo
705		algún defeto consigo,
		le han borrado por humildes!
		¡Y cuantos, que no han tenido
		defeto, se le han hallado,
		por estar ellos mal vistos!
710	Sé cortés con <u>tódo el mún</u> do; //	Sé cortes sobremanera,
	sé liber <u>ál</u> y [esparc <u>ído</u>]. //	sé liberal y partido;
	que el sombr <u>é</u> ro y el din <u>é</u> ro //	que el sombrero y el dinero
	són los que <u>hác</u> en los am <u>í</u> gos; //	son los que hacen los amigos;
	y no <u>vá</u> le <u>tá</u> nto el <u>ó</u> ro //	y no vale tanto el oro
715		que el sol engendra en el indio
		suelo y que consume el mar,
	como el <u>sér</u> uno bienqu <u>í</u> sto. //	como el ser uno bienquisto.
	No <u>há</u> bles <u>má</u> l de las muj <u>é</u> res; //	No hables mal de las mujeres;
	la <u>más</u> hum <u>í</u> lde, te dígo, →	la más humilde, te digo
720	que es <u>díg</u> na de estimac <u>í</u> ón; //	que es digna de estimación,
	porque al <u>fín</u> de <u>é</u> llas nac <u>í</u> mos. //	porque al fin, dellas nacimos.
	No <u>rí</u> ñas por cualqu <u>í</u> er <u>có</u> sa; //	No riñas por cualquier cosa;
	[<u>más</u> importánte que el brío →	que cuando en los pueblos miro
	y la destr <u>é</u> za es sab <u>ér</u> →	muchos que a reñir se enseñan,
725	usá <u>r</u> de <u>é</u> llos con mot <u>í</u> vo]. //	mil veces entre mí digo:
		«aquesta escuela no es
		la que ha de ser», pues colijo
		que no ha de enseñarle a un hombre
		con destreza, gala y brío
730		a reñir, sino a por qué
		ha de reñir; que yo afirmo

		que si hubiera un maestro solo
		que enseñara prevenido,
		no el cómo, el por qué se riña,
735		todos le dieran sus hijos.
	Con <u>ésto</u> y con el <u>dinéro</u>	Con esto, y con el dinero
	que <u>llévas</u> para el <u>camíno</u> //	que llevas para el camino
	y para [<u>hacérte</u> .] en <u>llegándo</u>	y para hacer, en llegando
	de <u>asiénto</u> , un <u>pár</u> de <u>vestídos</u> , //	de asiento, un par de vestidos,
740	el <u>ampáro</u> de don <u>Lópe</u> //	al amparo de don Lope
	y mi <u>bendición</u> , <u>yó</u> <u>fío</u>	y mi bendición, yo fío
	en <u>Díós</u> , que [<u>prónto</u> he] de <u>yérte</u>	en Dios que tengo de verte
	en otro <u>puésto</u> . <u>Adiós</u> , <u>híjo</u> : // --R--	en otro puesto. Adiós, hijo;
744	que me <u>enternézco</u> [al] <u>habláрте</u> . ///	que me enternezco en hablarte.

B) Enrique Borrás, *El alcalde de Zalamea* (II, 682-744)

Archivo de la palabra, 1933

Duración: 1m:57s

Utilizando la cita, anteriormente mencionada, de Rivas Cherif, la interpretación de Borrás podría calificarse como excesivamente prosopopéyica, lo cual aleja su habla de los tonos naturales. Podríamos hablar de una articulación enfática. Exagera las líneas melódicas de entonación mediante cadencias y anticadencias, alarga las vocales y abusa de las bajadas tonales, aunque no adopta un tono salmódico.

Sin embargo, su tempo es constante, regular, lo que impide la evolución dramática del fragmento de Crespo a su hijo. No se percibe un intento de progreso interpretativo en el texto, aunque en los versos finales trata de aportar cierto patetismo mediante pausas y cierta tendencia al sollozo.

Nº	Transcripción de la grabación	Texto canónico
682	En <u>tánto</u> que se <u>acomóda</u>	En tanto que se acomoda
	el <u>señór</u> don <u>Lópe</u> , <u>híjo</u> , //	el señor don Lope, hijo,
	ante tu <u>príma</u> y tu <u>hermána</u> , //	ante tu prima y tu hermana,

685	escúcha [un consejo mío]. //	escucha lo que te digo
	Por la gracia de Dios, Juan, //	Por la gracia de Dios, Juan,
	éres de linaje limpio, //	eres de linaje limpio
	más que el sol, pero villano. //	más que el sol, pero villano.
	Lo uno y lo otro te digo; //	Lo uno y lo otro te digo;
690	aquello, porque no [olvídes] //	aquello, porque no humilles
	tángo tu orgullo y tu brío, //	tanto tu orgullo y tu brío,
	que déjes, desconfiado, //	que dejes, desconfiado,
	de aspirar con cuerdo arbitrio //	de aspirar, con cuerdo arbitrio,
	a ser más; lo otro, porque //	a ser más; lo otro, porque
695	[de puro] desvanecido //	no vengas, desvanecido,
	[no hagas que te échen en cara //	
	la humildad de tus principios.] //	
		A ser menos. Igualmente
		usa de entrambos disinios
		con humildad; porque siendo
		humilde, con recto juicio
700		acordarás lo mejor;
		y como tal, en olvido
		pondrás cosas que suceden
		al revés de los altivos.
		¡Cuantos, teniendo en el mundo
705		algún defeto consigo,
		le han borrado por humildes!
		¡Y cuantos, que no han tenido
		defeto, se le han hallado,
		por estar ellos mal vistos!
710	Sé cortés [con todo el mundo]; //	Sé cortes sobremanera,
	sé liberal y [esparcido], //	sé liberal y partido;
	que el sombrero y el dinero //	que el sombrero y el dinero
	son los que hacen los amigos; //	son los que hacen los amigos;
	y no vale tanto el oro //	y no vale tanto el oro
715		que el sol engendra en el indio

		suelo y que consume el mar,
	como sér úno bienquisto. //	como el ser uno bienquisto.
	No hables mal de las mujeres; //	No hables mal de las mujeres;
	la más humilde, te dígo, →	la más humilde, te digo
720	que es digna de estimación; //	que es digna de estimación,
	porque al fin de ellas nacimos. //	porque al fin, dellas nacimos.
	No riñas por cualquier cosa; //	No riñas por cualquier cosa;
	[Más importante que el brío →	
	y la destreza es saber →	
	usár de ellos con motivo.] //	
		que cuando en los pueblos miro
		muchos que a reñir se enseñan,
725		mil veces entre mí digo:
		«aquesta escuela no es
		la que ha de ser», pues colijo
		que no ha de enseñarle a un hombre
		con destreza, gala y brío
		a reñir, sino a por qué
730		ha de reñir; que yo afirmo
		que si hubiera un maestro solo
		que enseñara prevenido,
		no el cómo, el por qué se riña,
735		todos le dieran sus hijos.
	Con ésto y con el dinero →	Con esto, y con el dinero
	que llévas para el camíno, //	que llevas para el camino
	y para [hacerte], en llegándo →	y para hacer, en llegando
	de asiénto, un pár de vestidos, //	de asiento, un par de vestidos,
740	el ampáro de don Lópe →	al amparo de don Lope
	y mi bendición, yo fío //	y mi bendición, yo fío
	en Diós, que [prónto he] de vértte //	en Dios que tengo de verte
	en ótro puésto. Adiós, hijo; //	en otro puesto. Adiós, hijo;
744	que me enternézco [al] hablárte. ///	que me enternezco en hablarte.

III.3.2.1) *La moza de cántaro*

A) Carmen Ruiz Moragas, *La moza de cántaro* (II, 1217-1280)

Odeon, 1935

Duración: 1m,47s

En esta grabación de Carmen Ruiz Moragas, seguramente realizada alrededor de 1934-34, podemos apreciar como la actriz realiza un recitado con las características de la declamación arcaica. Utiliza la voz impostada más cerca de lo melódico que del habla natural, rozando la salmodia en las partes en las que recurre a una mayor velocidad, en las que marca de una manera exagerada los acentos rítmicos.

Juega con las variaciones de tempo como recurso para ofrecer una mayor variedad interpretativa, y abusa de las subidas tonales, alargando las vocales y aproximando su recitado más a valores musicales, que a los propios del habla.

El resultado es un tipo de declamación artificiosa, aunque muy técnica (respeta, por ejemplo las sinalefas) que conserva prácticamente los elementos de los recitados más tempranos.

	Transcripción de la grabación	Texto canonico
1217	Tiemp <u>os</u> de mud <u>án</u> zas ll <u>en</u> os, //	Tiempos, de mudanzas llenos,
	y de firm <u>é</u> zas jam <u>á</u> s, //	y de firmezas jamás,
	que y <u>á</u> de m <u>én</u> os a m <u>á</u> s, //	que ya de menos a más,
1220	y ya va <u>is</u> de m <u>á</u> s a m <u>én</u> os. ///	y ya vais de más a menos.
	¿c <u>ó</u> mo en tan br <u>é</u> ve dist <u>án</u> cia, ➡	¿como en tan breve distancia,
	para t <u>á</u> nto des <u>con</u> s <u>u</u> é <u>lo</u> , //	para tanto desconsuelo,
	hab <u>é</u> is humill <u>á</u> do al su <u>é</u> lo //	habéis humillado al suelo
	mi sob <u>ér</u> bia y arrog <u>án</u> cia? ///	mi soberbia y arrogancia?
1225	El despr <u>é</u> cio que ten <u>í</u> a ➡	El desprecio que tenía
	de cuantas c <u>ó</u> sas mir <u>á</u> ba, // ---A----	de cuantas cosas miraba,
	las g <u>á</u> las que desech <u>á</u> ba, //	las galas que desechaba,
	los pap <u>é</u> les que romp <u>í</u> a; ///	los papeles que rompía;

	el no hacér de quien pensáse ➡	el no hacer de quien pensase
1230	que mi máno mereciése, //	que mi mano mereciese,
	por servícios que me hiciése, //	por servicios que me hiciese,
	por años que me obligáse. ///	por años que me obligase.
	Tóda aquélla bizzarría //	Toda aquella bizzarria
	que como sueño pasó, // ---R----	que como sueño pasó,
1235	a tanta humildád llegó, //	a tanta humildad llegó,
	que por mí decír podría: //	que por mí decir podría:
	«aprendéd, flóres, de mí //	«Aprendéd, flóres, de mí
	lo que vá de ayér a hóy; //	lo que va de ayer a hoy;
	que ayér maravilla fui, //	que ayer maravilla fui,
1240	y hóy sombra mía aun no sóy» ///	y hoy sombra mía aun no soy»
	Flóres que a la blánca auróra ➡	Flores que a la blanca aurora
	con tal bellezá salís, //	con tal belleza salís,
	que soberbias competís ➡	que soberbias competís
	con el mismo sól que os dóra: //	con el mismo sol que os dora:
1245	tóda la vída es un hóra; // ---R---	toda la vida es un hora;
	como vosótras me ví, // ---A---	como vosotras me ví,
	tan arrogánte salí; //	tan arrogánte salí;
	sucedío la nóche al día: // ---R---	sucedió la noche al día;
	mirád la desdicha mía: //	mirad la desdicha mía:
1250	«aprendéd, flóres, de mí». ///	«aprendéd, flóres, de mí».
	Maravilla solía sér ➡	Maravilla solía ser
	de toda la Andalucía. //	de toda la Andalucía.
	¡Oh maravilla! ¡Oh María! //	¡Oh maravilla! ¡Oh María!
	Ya no sóy lo que éra ayér. // ---R---	Ya no soy lo que era ayer.
1255	Flóres, no déis a entender //	Flores, no deis a entender
	que no seréis lo que sóy, //	que no sereis lo que soy,
	pues hóy en estado estóy, //	pues hoy en estado estoy,
	que, si en ayér me contémplo, //	que, si en ayer me contemplo,

	conoceréis [con] mi ejémplo //	conoceréis por mi ejémplo
1260	«lo que vá de ayér a hóy». /// ---R---	«lo que va de ayer a hoy».
	Nó desvanézca al clavél ➡	No desvanezca al clavel
	la púrpora, ni al dorádo ➡	la púrpura, ni al dorado
	la coróná, ni al morádo ➡	la corona, ni al morado
	lirio el hilo de óro en él. //	lirio el hilo de oro en el.
1265	Nó te précies de crüel //	No te precies de crüel
	manutísa carmesí, //	manutisa carmesí,
	ni por el colór turquí, ➡	ni por el color turquí,
	bárbara violéta, ignóres //	bárbara violeta, ignores
	tu fin, contempládo, flores, //---R---	tu fin, contemplando, flores,
1270	«que ayér maravilla fuí» ///	«que ayer maravilla fui»
	De ésta loca bizzarría ➡	De esta loca bizzarría
	quedaréis desengañádas, //	quedaréis desengañadas,
	cuando con máños heládas //	cuando con máños heladas
	os viére la nóche fría. //	os viere la noche fría.
1275	Maravilla sér solía, //	Maravilla ser solía,
	pero yá lástima dóy; // ---R---	pero ya lástima doy;
	que de extrémó a extrémó vóy, //	que de extremo a extremo voy,
	y desde sér a no sér, // ---R---	y desde ser a no ser,
	pues sól me llamába ayér, //	pues sol me llamaba ayer,
1280	[y] «hóy sómbrá mía aun nó sóy» ///--R-	«y hoy sombra mía aun no soy».

Conclusiones

El teatro como arte efímero que es, ha sufrido durante años en nuestro país la conjetura, la suposición o la imaginación de aquellos que pretendían poseer la verdad sobre el pasado escénico. Lo cierto es que en más de una ocasión algunos dogmas se han impuesto como verdades absolutas, de generación en generación.

En el caso de la declamación del verso castellano, la falta absoluta de estudios sobre la historia de la voz escénica en nuestro país ha convertido el asunto en un ámbito imposible de analizar o juzgar de manera objetiva. Sin embargo, el material que he presentado permite analizar la historia de nuestra voz escénica, y más concretamente la evolución de las maneras de decir el verso castellano de algunos de nuestros actores más insignes desde principios del siglo XX.

La grabación y comercialización de los soportes que hemos estudiado, tanto cilindros de fonógrafo como discos de 78rpm, permitieron entonces lo que parecía imposible: fijar el arte del recitado para la posteridad. Afortunadamente, la popularización de los aparatos y la prosperidad del negocio discográfico permitieron a los sellos afianzarse, y como opción de prestigio apostaron por grabar a los actores más relevantes y las obras más deseadas por el público, como hemos visto.

Queda claro que la escena mandó. Ya con José Santiago los títulos presentes en los teatros condicionaron las elecciones de aquello que se grababa. Estudiada la trayectoria profesional de los actores, y comparándola con las tablas de las grabaciones que realizaron, resulta claro que se escogían aquellos éxitos que habían obtenido en la escena. En menor medida también se recogían fragmentos de aquellas obras que se

consideraban como posibles éxitos de ventas; siempre unidos a la imagen de los protagonistas como actores de teatro de palabra que incorporaban prestigio a la marca.

Francisco Morano, Ricardo Calvo y Enrique Borrás fueron los actores más importantes del primer tercio del siglo XX junto a Emilio Thuillier (1868-1940) y José Tallaví (1878-1916). Fueron hombres de teatro que marcaron época al intentar una renovación desde la escena, y sumaron sus trayectorias particulares, sus diferentes tradiciones y escuelas, a las corrientes interpretativas que llegaban desde Europa. Eran artistas que tuvieron que independizarse de los empresarios habituales, y convertirse en empresarios ellos mismos para emprender caminos, con compañías propias, que les permitiesen hacer un teatro más artístico y menos comercial. Intérpretes, en definitiva, que buscaban, tras una época post-romántica de obras e interpretaciones rimbombantes, una «naturalidad» que se impone desde Europa avalada por trabajos de compañías —lideradas por primeros actores de extraordinaria calidad— que revitalizaban los clásicos y trataban, además, de representar dramas de su tiempo de una manera contemporánea.

Conocidos después como los «grandes trágicos», algunos como Morano hicieron evolucionar su técnica interpretativa —adquirida a través de las maneras tradicionales y la marca de algunos actores con los que coincidieron— por varias etapas que conducirán su trabajo hacia un camino expresivo sin retorno; abocado a un cierto exceso estilístico. Su estilo impetuoso y directo en el recitado, carente de una técnica concreta, no llegó a evolucionar, y su tendencia al teatro más contemporáneo, fue relegando su contacto con la dramaturgia áurea.

La vida de Ricardo Calvo sin embargo nos ha ofrecido la posibilidad de entender la evolución del teatro clásico español —desde la práctica escénica— en un periodo crítico, en el cual la figura del actor madrileño se convierte casi en su único valedor. Él recoge —y sufre— el testigo familiar y las aportaciones de algunos actores que desarrollaron de manera incipiente su amor hacia los clásicos como la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Antonio Vico, Antonio Perrín o Francisco Fuentes, en quienes pudo observar distintas firmas de decir el verso.

Aparte del ámbito teatral su amistad con importantes poetas y escritores del momento le permitió desarrollar su propia vocación poética y refinar sus maneras declamatorias. Estas cualidades le valieron un lugar —más allá del entorno teatral— en el mundo del recitado poético y, en consecuencia, le ayudaron a conseguir prestigio como intérprete virtuoso de la palabra. Ser contratado por las más importantes casas discográficas del momento fue algo natural.

El caso de Carmen Ruiz Moragas no es tan determinante por su trascendencia en la escena, que como hemos visto fue limitada e inferior a su posición en el ámbito social, como por ser la heredera de un estilo —el de María Guerrero—, que se perdió tras ella definitivamente.

Como he dicho las maneras de decir el verso son influidas claramente por las tendencias que se van imponiendo en el extranjero, según se acerca el siglo XX, relativas al concepto de naturalidad. Esta penetración de ideas se produce a través de la escena y de los tratados de declamación, como he reflejado, y en menor medida por las opiniones que aparecen como resultado de la actividad teatral.

Las recomendaciones y demandas acerca de la voz y el verso que aparecen en los tratados estudiados, son en los inicios, reacciones a la situación de descuido que vive la escena. Sin embargo, según avanza el siglo XIX y se crean los conservatorios, la cuestión va tomando carácter nacional. Cada vez encontramos una preocupación y una dedicación más precisa y detallada acerca del verso castellano.

Las cuestiones que permiten el progreso de los actores y que calan de manera progresiva en la actividad profesional son: el uso de la memoria desechando la figura del apuntador; la huida de la afectación formal; el uso de los signos ortográficos como guía; el estudio de las pasiones, para imitarlas de manera adecuada; la buena pronunciación, para lograr una dicción cristalina; el rechazo de los acentos y dejes locales; adecuar la voz a los espacios de representación; la necesidad de la lectura, para ser capaz de analizar e interpretar; la economía de recursos; y la diversidad de matices en la ejecución.

Sobre el verso además de algunas de las anteriores, encontramos que se imponen la lucha contra la uniformidad en la declamación, el respeto al sentido de la frase por encima de las entonaciones, evitar el canturreo que propician las repeticiones, la necesidad de marcar la pausa versal sin caer en la monotonía de la repetición rítmica, el necesario estudio de los acentos rítmicos, y la elección inteligente de los lugares idóneos para respirar sin afectar el plano interpretativo.

Las opiniones sobre la práctica profesional evidencian que la formación y la práctica son imprescindibles para que los actores puedan enfrentarse al teatro en verso, y para que el público llegue a apreciarlo. Impera, además, el sentido del cambio del habla, y la necesidad de encontrar un sentido moderno al verso sin perder el sentido de lo que se dice ni los valores formales de la poesía que contiene.

Después tras los análisis, resulta claro que hemos encontrado cuatro maneras diferentes de entender el recitado del verso del Siglo de Oro en el primer tercio del siglo XX. La de Carmen Ruiz Moragas, podríamos considerarla como la que contiene características más arcaicas, cercanas al recitado salmódico. Se trata de un tipo de declamación impostada —más técnica, eso sí—, distanciada de cualquier implicación por parte del actor, gobernada por el recurso y dirigida a producir un efecto casi musical. Según los testimonios de la época, sería, como he señalado anteriormente, la más cercana a una actriz como María Guerrero.

El recitado de Borrás también cercano a ciertos aspectos musicales, se aleja del habla natural debido a sus variaciones tonales y a un intento por definir cada sílaba y palabra. Su tempo cadencioso y lento nos aleja también de los aspectos interpretativos y nos invita a un disfrute más formal del verso. Sería una declamación más cercana al concepto francés de la época.

Las grabaciones de Morano en las que prima una energía briosa y un tono interpretativo genérico y casi impostado, se alejan también del habla natural como hemos visto, ya que el ritmo que utiliza tiende a ser previsible y nos conduce a cierta monotonía. El abuso de recursos arcaicos como el vibrato, las bajadas tonales en las vocales y la ralentización, lo sitúan a medio camino entre un intento de interpretar el verso y marcar el ritmo. Es una declamación más intuitiva, más cercana a lo que caracterizaba a un actor como Antonio Vico, si nos atenemos a opiniones como la de Rivas Cherif y recordamos sus comienzos con Cepillo, discípulo a su vez de Vico. Su vinculación al verso áureo, siempre ocasional y con un solo título de referencia como *El alcalde de Zalamea*, sería la causa de la poca evolución de sus maneras, más orientadas a las tendencias marcadas por un actor como Zacconi.

Las tres grabaciones de Calvo, espaciadas a lo largo de más de una década, nos sitúan ante un intérprete que evoluciona y se desprende de los elementos arcaizantes de su técnica y aproxima progresivamente su recitado al habla. Es, sin lugar a dudas, el precedente de nuestro modo contemporáneo de entender el recitado del verso Áureo. Esta técnica fue transmitida a sus discípulos —sobre todo a Ulloa y Marín, sin olvidar sus años de docencia en el Conservatorio— conformando la columna vertebral sobre la que se asientan los modos de interpretar a los clásicos actualmente.

Esta última manera de «decir el verso» es un modo de entender lo declamatorio que no se puede entender sin varios factores. Primero hay que recordar que se trata del hijo de uno de los actores más importantes del siglo XIX, recordado por una manera

virtuosa de recitar el verso. Después hay que tener en cuenta las relaciones tempranas de Calvo con poetas como los hermanos Machado, que manejan un concepto de la poesía que apunta más hacia la belleza de la sencillez que a las construcciones rimbombantes. Tampoco podemos olvidar acontecimientos como la llegada del cine sonoro, la radio o grabaciones como las que estamos estudiando, que afectaron con toda seguridad a las maneras de interpretar, acercando poco a poco al habla coloquial la manera de hablar en teatro. La práctica continuada del verso en escena —y esto es patrimonio casi exclusivo de Ricardo—, sería el elemento definitivo que consigue depurar su técnica, asunto en el que también se ha avanzado mucho en nuestros últimos treinta años de historia.

Tras conocer las ediciones de algunas de estas grabaciones, queda claro que títulos como *La vida es sueño*, que fueron reeditados en numerosas ocasiones incluso por las casas subsidiarias como Jumbo o Fadas —dedicadas a rentabilizar excedentes de copias y registros antiguos de las principales marcas— fueron una parte considerable del negocio de los discos de pizarra en nuestro país. No hay que olvidar que algunos de estos discos se incluían al comprar el aparato como parte de la oferta, ni que algunos de los testimonios que hemos encontrado sobre las generaciones que crecieron escuchando estos recitados, como los de Emilio Brugalla, Félix Ros o Pablo Vila San Juan, nos hablan de su presencia en los hogares. Para muchos de los futuros espectadores y profesionales esa escucha fue importante, y se convirtió en referencia antes de que el mismo teatro apareciese en sus vidas. Ya es hora, por todo lo anteriormente expuesto, de que esas grabaciones cobren la importancia que tuvieron en el devenir de la historia teatral de nuestro país.

Este trabajo abre la puerta a un conocimiento más profundo de la voz escénica en España, que sin duda podría extenderse hacia otras áreas como el teatro cómico, el repertorio romántico, el teatro del XIX, etc. Sin olvidar la poesía, la sátira humorística, los diálogos de diversa índole o los cuentos. El estudio de algunos de los actores decisivos del siglo como Ortas, Bonafé, Bárcena, Artigas, etc., podría arrojar luz también sobre muchas otras cuestiones que continúan en el territorio de la conjetura

BIBLIOGRAFÍA

- A. (1915a): "Teatro de la Princesa", *El Liberal* (19 de septiembre).
- (1915b): "Teatro de la Princesa", *El Liberal* (30 de septiembre).
- (1915c): "De teatros", *El Liberal* (2 de octubre).
- (1915d): "Beneficio de Morano", *El Liberal* (2 de noviembre).
- (1915d): "De teatros", *El Liberal* (9 de octubre).
- (1916): "La cinematografía española", *La Acción* (2 de septiembre).
- (1919a): "Veladas teatrales", *La Época* (12 de enero).
- (1919b): "Veladas teatrales", *La Época* (26 de enero).
- (1920): "Veladas teatrales", *La Época* (21 de octubre).
- A.C. (1909): "El teatro en España y en el extranjero", *La Dama y la vida ilustrada* (octubre).
- A.F.L. (1926a): "Comienza la temporada", *El Imparcial* (4 de septiembre).
- A.G. (1920): "Los teatros", *La Libertad* (27 de noviembre).
- A.M. (1915): "Por los teatros", *El País* (12 de septiembre).
- (1919): "Anoche, en los teatros", *El País* (22 de marzo).
- A.P.L. (1917): "Cervantes: ¡Calvo! ¡Don Álvaro!", *Heraldo de Madrid* (9 de febrero).
- (1919): "Gacetillas teatrales", *Heraldo de Madrid* (13 de febrero).
- (1919a): "Gacetillas teatrales", *Heraldo de Madrid* (12 de enero).
- ABATE MARCHENA, EL (1912): "Borrás empresario", *Heraldo de Madrid* (14 de febrero).
- ABRIL, MANUEL (1933): "El gran hombre y el gran actor Paco Morano", *El Imparcial* (30 de marzo).
- ALMAGRO SAN MARTÍN, MELCHOR (1944): *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente.
- ALSINA, JOSÉ (1908a): "El homenaje", *El País* (13 de enero).
- (1908b): "El alcalde de Zalamea", *El País* (27 de enero).
- (1911b): "Teatro Español", *El País* (16 de marzo).
- (1913): "Crónicas teatrales", *Mundo gráfico* (5 de febrero).
- (1915): "Crónicas teatrales", *Mundo gráfico* (20 de octubre).
- (1917): "Don Álvaro y otros sucesos", *Mundo gráfico* (21 de febrero).
- (1920): "La razón del mal amor", *El Sol* (29 de enero).
- (1923): "La iniciativa", *La Vanguardia* (28 de septiembre).
- (1911a): "Por los teatros", *El País* (28 de febrero).
- AMORÓS, ANDRÉS (2005): *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Madrid, Castalia.
- ANDRENIO (1920): "Veladas teatrales", *La Época* (13 de noviembre).

ANÓNIMO (1784): *Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de esta corte*, Memorial Literario, marzo.

- (1886): “En memoria de Calvo”, *La Unión Católica* (5 de diciembre).
- (1895): “El beneficio de la Guerrero”, *La Unión Católica* (21 de marzo).
- (1899a): “Un artista”, *La Dinastía* (7 de mayo).
- (1899b): “Actores nuevos”, *Vida Literaria* (4 de marzo).
- (1900a): “Espectáculos públicos”, *El Mundo naval ilustrado* (10 de abril).
- (1900b): “Los teatros”, *La Correspondencia de España* (4 de octubre).
- (1900c): “Artistas lírico dramáticos”, *El Globo* (31 de diciembre).
- (1900d): “De teatros”, *El País* (12 de marzo).
- (1900e): “Teatro Español”, *El Día* (9 de abril).
- (1901): “Teatros”, *La Correspondencia militar* (9 de septiembre).
- (1902a): “Un actor poeta”, *La Correspondencia de España* (23 de febrero).
- (1902b): “Teatro del Liceo”, *El Adelanto* (9 de septiembre).
- (1904): “Artistas en la intimidad”, *Pluma y lápiz* (21 de febrero).
- (1905): “Noticias generales”, *La Época* (27 de octubre).
- (1908a): “Lo del teatro nacional”, *La Correspondencia de España* (2 de octubre).
- (1908b): “El teatro en américa”, *El Arte del teatro*, (15 de agosto).
- (1911a): “Primeros actores”, *La Correspondencia de España* (9 de septiembre).
- (1911b): “De telón afuera”, *La Nación Militar* (11 de marzo).
- (1911c): “Crónica teatral”, *La Correspondencia militar* (30 de marzo).
- (1911d): “Campañas en provincias”, *Heraldo de Madrid* (26 de junio).
- (1911e): “En el conservatorio”, *Gaceta de instrucción pública y de bellas artes* (15 de junio).
- (1912a): “Paco Morano en provincias”, *El País* (24 de agosto).
- (1912b): “Campañas en provincias”, *Heraldo de Madrid* (21 de diciembre).
- (1912c): “Noticias”, *Gaceta de instrucción pública y de bellas artes* (10 de julio).
- (1914a): “El teatro en la Argentina”, *El País* (7 de mayo).
- (1914b): “El teatro en América”, *El País* (7 de junio).
- (1914c): “Morano ha vuelto”, *El Heraldo militar* (21 de diciembre).
- (1915a): “Teatros”, *La Ilustració catalana* (11 de abril).

- (1915b): “Teatro de la Princesa”, *El Herald militar* (28 de septiembre).
- (1915c): “Teatro de la Princesa”, *El Herald militar* (12 de octubre).
- (1915d): “La vida en 1940”, *El Mentidero* (16 de octubre).
- (1915e): “Veladas teatrales”, *La Época* (29 de octubre).
- (1915f): “Crónicas teatrales”, *Mundo Gráfico* (10 de noviembre).
- (1916a): “Espectacles”, *La Ilustració catalana* (2 de marzo).
- (1916b): “Teatres”, *La Ilustració catalana* (17 de septiembre).
- (1916c): “Borrás en Price”. *España* (16 de noviembre).
- (1917a): “Morano y Rusiñol”, *El País* (6 de febrero).
- (1917b): “Los teatros”, *El Día* (25 de febrero).
- (1917c): “El día de Juan José”, *El Liberal* (24 de abril).
- (1917d): “La excursión de Ricardo Calvo”, *La Nación* (6 de octubre).
- (1917e): “La reproducción de los sonidos”, *La Esfera* (mayo).
- (1918): “Hablillas y comentarios”, *La Nación* (20 de junio).
- (1919a): “Homenaje a Morano”, *El Día* (14 de abril).
- (1919b): “El concurso del teatro Español”, *El Imparcial* (10 de agosto).
- (1919c): “Ricardo Calvo el taciturno”, *Nuevo Mundo* (14 de febrero).
- (1920a): “Paco Morano en la Princesa”, *La Voz* (2 de octubre).
- (1920b): “Mentidero teatral”, *El Mentidero* (30 de octubre).
- (1920c): “El mentidero teatral”, *El mentidero* (25 de diciembre).
- (1921a): “Morano en Málaga”, *La Voz* (13 de octubre).
- (1921b): “Mentidero teatral”, *El Mentidero* (26 de noviembre).
- (1923a): “El concejal que no perdió el tiempo”, *La Acción* (15 de enero).
- (1923b): “Entre bastidores”, *La Acción* (7 de agosto).
- (1925): “La crisis teatral”, *La Libertad* (9 de abril).
- (1927): “El teatro nacional”, *El Sol* (12 de marzo).
- (1928): “Telegrama de Morano”, *La Vanguardia* (26 de enero).
- (1929): “El banquete a Ricardo Calvo”, *La Libertad* (25 de enero).
- (1930a): “Una respuesta de Morano”, *Heraldo de Madrid* (8 de enero).
- (1930b): “La vida escénica”, *La Libertad* (13 de noviembre).
- (1931): “Ecos, noticias y comentarios”, *La Libertad* (13 de enero).
- (1932): “Encuesta entre primeros actores”, *ABC* (4 de agosto).
- (1933): “Rosario Pino ha muerto” *ABC* (16 de julio).
- (1935a): “Por los caminos del mundo”, *Caras y caretas* (23 de febrero).

- (1935b): “Un informe sobre el funcionamiento de teatro Español”, *La Época* (8 de julio).
- (1935c): “Ricardo Calvo, el Español, los clásicos y las obras que no dan dinero”, *La Voz* (20 de septiembre).
- (1935d): “El patronato renuncia al harakiri”, *La Voz* (24 de septiembre).
- (1998): “La compañía del Español en París”, *La Época* (24 de septiembre).
- ARAQUISTÁIN, LUIS (1930): *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino.
- ARAUJO-COSTA, LUIS (1929a): “Veladas teatrales”, *La Época* (11 de octubre).
- (1929b): “Veladas teatrales”, *La Época* (21 de noviembre).
- (1933): “Veladas teatrales”, *La Época* (28 de septiembre).
- (1934): “Veladas teatrales”, *La Época* (17 de diciembre).
- (1925): “La mano derecha de Morano”, *La Libertad* (12 de agosto).
- ARCO, DEL (1958): “Mano a mano”, *La Vanguardia* (26 de octubre).
- AVECILLA, CEFERINO R. (1925b): “Responso a Lucien Guitry”, *La Voz* (6 de junio).
- AZNAR NAVARRO, FRANCISCO (1920a): “Informaciones teatrales”, *La Correspondencia de España* (1 de marzo).
- (1920b): “El eterno Don Juan”, *La Correspondencia de España* (1 de noviembre).
- B. (1912): “La tournée de Morano”, *La Correspondencia de España* (3 de septiembre).
- B. DE SANTA ANA (1919): La semana teatral, *La Unión semanal* (23 de octubre).
- BAEZA, JOSÉ (1936): “La vida de Enrique Borrás contada por él mismo”, *Revista Lecturas Biográficas*, n°177, págs. 61-88.
- EL BACHILLER ALCAÑICES (1932): “ABC en Chile”, *ABC* (12 de marzo).
- BADIOLI Y PROTA, LORENZO (1866): *Declamación sagrada, forense, académica, popular, militar y teatral, aumentada con ejemplos de los poetas clásicos españoles y con un apéndice sobre el canto en general*, Madrid, Manuel Galiano.
- BARBERÁ, P. R. (1931): “Cribado y escogido”, *Algo* (24 de octubre).
- BARBERÁN, JOSÉ L. (1919): “Impresiones de un espectador”, *El Globo* (9 de febrero).
- BARROSO, ANTONIO (1845): *Ensayos sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta del colegio de sordomudos.
- BASTINOS, ANTONIO (1914): *Arte dramático español contemporáneo*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana.

BASTÚS Y CARRERA, VICENTE JOAQUÍN (1865): *Curso de declamación o Arte dramático*, Barcelona, Salvador Manero.

— (2008): *Tratado de declamación o arte dramático*, Madrid, Fundamentos.

BENAVENTE, JACINTO (1910): “De sobremesa”, *El Imparcial* (22 de agosto).

— (1949): “Admiración y Gratitud”, *ABC* (10 de julio).

BENVOLIO (1903): “Chismografía teatral”, *El Globo* (1 de febrero).

BLASCO, EUGENIO (1901b): “Crónica de teatros”, *La Ilustración artística* (21 de octubre).

— (1901a): “Crónica de teatros”, *La Ilustración artística* (6 de mayo).

— (1897a): “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia de España* (26 de octubre).

— (1897b): “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia de España* (18 de diciembre).

— (1898): “Princesa”, *La Correspondencia de España* (10 de abril).

— (1900): “Los teatros”, *La Correspondencia de España* (15 de mayo).

BONAVÍA PANYELLA, SALVADOR (1943): *Enrique Borrás, notas biográficas de su vida artística*, Barcelona, Bonavía.

BONMATI DE CODECIDO, FRANCISCO. (1936): “Ricardo Calvo”, *ABC* (12 de enero).

BONNAT, A. R. (1915): “¡Y dale con los Istas!” *Mundo gráfico* (20 de octubre).

BORRÁS, TOMÁS (1915): “La semana teatral”, *La ilustración española y americana* (30 de octubre).

BRASA, JUAN (1920): “Sassone, Morano y su escolta”, *La Acción* (6 de septiembre).

BRETÓN DE LOS HERREROS, MANUEL (1852): *Progreso y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado.

— (1965): *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de estudios riojanos.

BRUGALLA, FÉLIX (1966): “Reflexiones de un espectador en torno a la eximia figura de Ricardo Calvo”, *La Vanguardia española* (18 de junio).

BUENO, MANUEL (1902): “La Comedia”, *Heraldo de Madrid* (2 de diciembre).

— (1903) “Espectáculos”, *Heraldo de Madrid* (26 de enero).

— (1904a): “Morano en Lara”, *Heraldo de Madrid* (7 de mayo).

— (1904b): “Los estrenos”, *Heraldo de Madrid* (24 de mayo).

— (1904c): “Los estrenos”, *Heraldo de Madrid* (31 de mayo).

— (1907a): “Teatro de la Princesa”, *Heraldo de Madrid* (21 de diciembre).

— (1907b): “Teatro de la princesa”, *Heraldo de Madrid* (27 de noviembre).

- (1908): “Los teatros”, *Heraldo de Madrid* (10 de abril).
 - (1911a): “Morano en el Español”, *Heraldo de Madrid* (14 de enero).
 - (1911b): “Beneficio de Morano”, *Heraldo de Madrid* (16 de marzo).
 - (1915a): “El intérprete de Hamlet”, *Heraldo de Madrid* (2 de octubre).
 - (1915b): “La Tizona”, *Heraldo de Madrid* (22 de octubre).
 - (1920): “La vida escénica”, *Heraldo de Madrid* (31 de diciembre).
- BUSTILLO, EDUARDO (1896): “Los teatros”, *La Ilustración española e iberoamericana* (29 de febrero).
- C. DE M. (1924): “El teatro en Barcelona”, *Heraldo de Madrid* (16 de febrero).
- C.B. (1901): “Zarzuela”, *El Imparcial* (21 de abril).
- C.G.I. (1919): “Los teatros”, *El Día* (14 de marzo).
- CABALLERO AUDAZ, EL, Véase CARRETERO, JOSÉ MARÍA (1915): “Francisco Morano”, *La Esfera* (25 de septiembre).
- (1915b): “Vida teatral”, *Heraldo de Madrid* (19 de septiembre).
 - (1917): “Al levantarse el telón”, *El Día* (21 de septiembre).
- CABALLERO, P. CABALLERO, P. (1904): “Crónica teatral”, *La Lectura dominical* (15 de mayo).
- (1915): “Crónica teatral”, *La Lectura dominical* (16 de octubre).
 - (1919): “Crónica teatral”, *La Lectura dominical* (22 de febrero).
- CADENAS, JOSÉ JUAN (1921): *El arte de declamar*, Madrid, La novela teatral.
- CALVO REVILLA, LUIS (1920): *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español*, Madrid, Imprenta Municipal.
- CALVO, RICARDO (1912): “Soneto”, *Vida socialista* (21 de abril).
- (1914): “Soneto”, *Palmas y pitos* (31 de agosto).
 - (1917): “Como juzgan a Zorrilla los prestigios contemporáneos”, *El Día*, (22 de febrero).
 - (1954): “Benavente y los actores”, *ABC* (15 de julio).
- CAÑAS MURILLO, JESÚS (2009): «Sobre la segunda impresión del “Discurso sobre las tragedias españolas” de Agustín Montiano (noticia bibliográfica)», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXII, Universidad de Extremadura, (41-59).
- CAPO CELADA, ANTONIO (1865): *Consejos sobre la declamación*, Madrid, Imprenta del colegio de sordo-mudos y de ciegos.

CARAMANCHEL, véase CATARINEU, RICARDO (1901a): “Los estrenos”, *la Correspondencia de España* (19 de enero).

- (1901b): “De Lara”, *La Correspondencia de España* (28 de marzo).
- (1901c): “Balance del Español”, *La Correspondencia de España* (5 de mayo).
- (1901d): “Cosas de teatros”, *La Correspondencia de España* (14 de julio).
- (1902a): “Las vírgenes locas”, *La Correspondencia de España* (22 de enero).
- (1902b): “Beneficio de Morano”, *La Correspondencia de España* (7 de marzo).
- (1903a): “Edmundo Kean”, *La Correspondencia de España* (21 de febrero).
- (1903b): “Cosas de teatros”, *La Correspondencia de España* (6 de marzo).
- (1903c): “Morano en provincias”, *La Correspondencia de España* (9 de octubre).
- (1904): “Morano en Lara”, *La Correspondencia de España* (24 de abril).
- (1904a): “Los teatros”, *La Correspondencia de España* (27 de febrero).
- (1904b): “Los estrenos”, *La Correspondencia de España* (31 de mayo).
- (1907a): “Carmen Cobeña”, *La Correspondencia de España* (18 de septiembre).
- (1907b): “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia de España* (8 de noviembre).
- (1907c): “teatro de la Princesa”, *La Correspondencia de España* (21 de diciembre).
- (1907d): “Cosas de teatros”, *La Correspondencia de España* (14 de agosto).
- (1909): “Mesa revuelta”, *La Correspondencia de España* (24 de febrero).
- (1911a): “Los teatros”, *La Correspondencia de España* (15 de enero).
- (1911b): “La cuestión del Español”, *La Correspondencia de España* (24 de marzo).
- (1911c): “En honor de Vega”, *La Correspondencia de España* (19 de marzo).

CARNER, SEBASTIÁN J. (1890): *Tratado de arte escénico*, Barcelona, La hormiga de oro.

CARRETERO, JOSÉ MARÍA, Véase CABALLERO AUDAZ, EL.

CASA PÉREZ, JOSÉ DE LA (1922): “La crisis actual del teatro”, *Heraldo de Madrid* (20 de enero).

CASAL, ENRIQUE (1908): “De teatro en teatro” *El Día de Madrid* (2 de noviembre).

CASARES, FRANCISCO (1949): “Ricardo Calvo y su devoción por el teatro clásico”, *Semanario Gráfico* (3 de septiembre).

- CASAS, ÁLVARO MARÍA DE LAS (1923): “Hacia un verdadero teatro Español”, *La Acción* (20 de noviembre).
- CASERO, ANTONIO (1920): “Coplas madrileñas”, *Heraldo de Madrid* (29 de diciembre).
- CASTILLEJO DE LA FUENTE, JOSÉ (1909): *Arte de la declamación. Nociones elementales de teoría*, Córdoba, Imprenta La española.
- CASTRO, CRISTÓBAL DE (1928): “Ricardo Calvo o las categorías”, *ABC* (11 de noviembre).
- CASTROVIDO, ROBERTO (1923): “Un cambio de decoración”, *La Voz* (19 de enero).
- CATARINEU, RICARDO, véase CARAMANCHEL.
- CAVIA, MARIANO DE (1915): “La epidemia del sector”, *El Imparcial* (5 de octubre).
- CHABÁS, JUAN (1933): “Recitales de poesía”, *Luz* (4 de mayo).
- CHICOTE, ENRIQUE (1944): *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*, Madrid, Aguilar..
- CLAIRON, HYPOLYTE (1800): *Reflexiones de Mma. Clairon, actriz del teatro de la comedia Francesa sobre el arte de la declamación*, Madrid, Oficina de Gerónimo Ortega.
- COMBA, MANUEL (1935): “Unas declaraciones del director de indumentaria”, *Heraldo de Madrid* (5 de diciembre).
- CONTRERAS Y CAMARGO, E (1924): “El buen público”, *Mundo Gráfico* (5 de marzo).
- (1923): “De arte escénico”, *Nuevo mundo* (31 de agosto).
- COQUELIN, JEAN (1890): El arte del actor (I-IX), *La Ilustración artística* (4 de agosto).
- (1890): El arte del actor (X-XIV), *La Ilustración artística* (4 de agosto).
- CÓRDOBA, SANTIAGO (1956): “Ricardo Calvo”, *ABC* (16 de noviembre).
- CRITILO, Véase DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE.
- CUENCA, CARLOS LUIS DE (1908): “Crónica de teatros”, *La Ilustración española y americana* (29 de febrero).
- DARANAS, MARIANO (1919a): “El santo” *La Acción* (16 de enero).
- (1919b): “El teatro” *La Acción* (31 de enero).
- (1919c): “El teatro”, *La Acción* (13 de febrero).
- (1920a): “El teatro”, *La Acción* (4 de octubre).
- (1920b): “El teatro”, *La Acción* (6 de octubre).
- DARÍO, RUBÉN (1905): *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DEMI-VIERGE (1902): “Quincena teatral”, *Paris Alegre* (16 de junio).

- DESCONOCIDO, EL (1916): "Algo de todo", *Heraldo de Madrid* (20 de noviembre).
- DÍAZ DE ESCOBAR, NARCISO Y LASSO DE LA VEGA, FRANCISCO DE P. (1924): *Historia del teatro español*, Montaner y Simón, Madrid.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1928): "Un novelista en el teatro", *El Sol* (12 de diciembre).
- DÍEZ CANEDO, ENRIQUE, vease CRITILO (1917): "La semana teatral", *España* (15 de marzo).
- (1918): "Inauguración de la temporada", *España* (30 de octubre).
 - (1919): Semana teatral, *España* (9 de octubre).
 - (1923a): "El teatro", *El Sol* (30 de septiembre).
 - (1923b): "Los teatros", *El Sol* (25 de octubre).
 - (1923c): "El teatro", *El Sol* (28 de octubre).
 - (1925): "Información teatral", *El Sol* (2 de octubre).
 - (1926): "Información teatral", *El Sol* (7 de octubre).
 - (1928): "Estreno de Tigre Juan", *El Sol* (7 de diciembre).
 - (1929a): "Información teatral", *El Sol* (9 de enero).
 - (1929b): "El teatro en 1928", *El Sol* (30 de enero).
 - (1935): "Lecciones de teatro", *La Voz* (19 de julio).
 - (1939): *El teatro y sus enemigos*, México, Fondo de Cultura Económica.
 - (1968): *Artículos de crítica teatral. El teatro Español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz.
- DOMÉNECH, FERNANDO (2004): «Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible», *Hispanic enlightenment*, 27/ 2, 279-297.
- SORIA, GUADALUPE; CONTE, DAVID (2011): ed. *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos.
- DON INDALECIO (1915): "Desde Zaragoza", *Palmas y pitos* (31 de enero).
- DUENDE DE LA COLEGIATA, EL (1912): "Morano", *Heraldo de Madrid* (8 de diciembre).
- EL C. (1916): "Cosas de teatros", *El Liberal* (25 de septiembre).
- EL DEL TELAR (1924): "El éxito de Nina la loca", *La Época* (8 de marzo).
- (1925a): "Del ingenio ajeno", *La Época* (24 de enero).
 - (1925b): "Un rato de charla con Morano", *La Época* (10 de noviembre).
- ENCISO CASTRILLÓN, FÉLIX (1832): *Principios de literatura acomodados a la declamación extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio*, Madrid, Repullés.

- ESPINA, ANTONIO (1935): "Español, reposición de La vida es sueño", *El Sol* (28 de diciembre).
- ESTÉVEZ-ORTEGA, ENRIQUE (1927): "El arte de representar", *La Esfera* (29 de octubre)
- (1928): *Nuevo escenario*, Madrid, Lux.
- F.S. (1904): "Cosas de teatros", *El Día* (18 de mayo).
- FERNÁN GÓMEZ, FERNANDO (1960): "Problemas del teatro español", *Primer acto*, 13, 3-7.
- (1990): *El tiempo amarillo. Memorias*, Madrid, Debate.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR (1923a): "Veladas teatrales", *La Época* (22 de septiembre).
- (1923b): "Veladas teatrales", *La Época* (25 de octubre).
- (1923c): "Veladas teatrales", *La Época* (29 de octubre).
- (1924): "Veladas teatrales", *La Época* (4 de enero).
- (1925c): "Veladas teatrales", *La Época* (25 de octubre).
- (1926): "Veladas teatrales", *La Época* (22 de diciembre)
- (1927): "Veladas teatrales", *La Época* (13 de enero).
- (1928): "Los Tenorios de este año", *La Voz* (2 de noviembre).
- (1929): "Informaciones teatrales", *La Voz* (9 de enero).
- (1930): "La prudencia en la mujer en el Español", *La Voz* (24 de septiembre).
- (1933): "Sensible pérdida", *El Sol* (30 de marzo).
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, FRANCISCO, vease ZEDA
- FERRAGUT, JUAN (1928): "Los veteranos y admirables Tenorios de este año", *Nuevo Mundo* (9 de noviembre).
- (1930): "Escasez de varones y una abundante y gloriosa prole femenina", *La Esfera* (22 de noviembre).
- FLERS, ROBERT DE (1925): "La semaine dramatique", *Le Figaro* (17 de agosto).
- FLORES GARCÍA, FRANCISCO (1907): "Para rectificar", *Heraldo de Madrid* (12 de septiembre).
- (1911): "Hay precedentes", *Heraldo de Madrid* (7 de enero).
- (1912): "Cosas de teatro", *Heraldo de Madrid* (26 de marzo).
- FOLÁ IGÚRBIDE, JOSÉ (1917?): *El actor*, Madrid, Mundo latino.
- FRANCÉS, JOSÉ (1925): "El perfil de los días", *Nuevo Mundo* (23 de octubre).
- FRANCOS RODRÍGUEZ, JOSÉ (1908): *El teatro en España-1908*, Madrid, Nuevo Mundo.
- FRAY CAN (1930): "Gente del teatro", *La Libertad* (5 de septiembre).

- FUENTES, FRANCISCO (1929): “Panoramas”, *La Libertad* (25 de enero).
- FUENTES, VICENTE (2011): “Sobre el arte de decir el verso en escena”, en *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, coord.. Fernando Doménech, Julio Vélez-Sainz, Madrid, Ediciones del Orto, pp 105-114.
- FUNES, ENRIQUE (1895): *La declamación Española*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo.
- G. P. (1900): “Empieza la temporada”, *Heraldo de Madrid* (4 de octubre).
- G.R.L. (1919): “En el teatro”, *El Sol* (18 de febrero).
- GARCÍA DE VILLANUEVA Y PARRA, MANUEL (1788): *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Ibarra.
- GAVALDÓN, JESÚS J. (1919): “En el Odeon”, *El Día* (12 de enero).
- GONZÁLEZ DE LINARES, ANTONIO (1919): “Hombres de España. Ricardo Calvo el taciturno”, *Nuevo Mundo* (14 de febrero).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, PALMIRA (1984): *El cine en Barcelona, una generación histórica*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- GÓMEZ RENOVALES, JUAN (1905): *Guía para el estudiante de declamación*, Madrid, Velasco.
- GÓNGORA, JOSÉ DE (1928): “Carmen Ruiz Moragas”, *Alrededor del mundo* (7 de enero).
- GUERRA Y ALARCÓN, ANTONIO (1884): *Curso completo de declamación o enciclopedia de los conocimientos que se necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico*, Madrid, Maroto e hijos.
- HARO, EDUARDO (1934): “El teatro”, *La Libertad* (28 de septiembre).
- HELIÓFILO (1929): “Viajes y banquetes”, *El Sol* (25 de enero).
- HERMANO MELITÓN, EL (1919): La divorciada, *Heraldo de Madrid* (26 de mayo).
- HERNÁNDEZ BERMÚDEZ (1911): “Crónica teatral”, *La Correspondencia militar* (16 de marzo).
- HERNÁNDEZ PETIT, JUAN (1954): “Ricardo Calvo”, *ABC* (16 de diciembre).
- HUERTA CALVO, JAVIER (2006): *Clásicos entre siglos*, Madrid, CNTC.
- Coord. (2003): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.
- Y JAVIER; PERAL VEGA, EMILIO; URZÁIZ TORTAJADA, HÉCTOR (2006): *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa.
- IGNOTUS (1915): “Los cenicientos”, *La Correspondencia de España* (28 de agosto).
- INSÚA, ALBERTO (1922): “Los clásicos”, *La Voz* (29 de noviembre).

- J. ARIMÓN (1915): "Teatro de la Princesa", *El Liberal* (11 de septiembre).
- J. B. S. (1909): "Actores de hoy", *El Globo* (20 de enero).
- J.A. (1900): "Teatro Español", *El Liberal* (8 de abril).
- (1901): "Teatro de la Comedia", *El Liberal* (6 de octubre).
- (1904): "Teatro Lara", *El Liberal* (11 de mayo).
- (1909): "Por los teatros", *El País* (12 de enero).
- (1915): "Los teatros", *La Correspondencia de España* (9 de octubre).
- (1915): "Morano en *El cardenal*", *La Correspondencia de España* (11 de octubre).
- (1923): "Información teatral", *El Sol* (18 de enero).
- J.F. (1920): "Los teatros de mala suerte", *Heraldo de Madrid* (3 de enero).
- J.M.M. (1915): "El negocio es el negocio", *La Correspondencia de España* (21 de septiembre).
- J.P. (1901): "Gacetillas teatrales", *El Globo* (9 de octubre).
- JIMÉNEZ LORA, A. (1910): "A los actores: Ricardo Calvo", *La unión ilustrada* (11 de diciembre).
- JUAN PALOMO (1902): "Gacetillas teatrales", *El Globo* (16 de febrero).
- (1908a): "Los estrenos", *Heraldo de Madrid* (23 de febrero).
- (1908b): "Los estrenos", *Heraldo de Madrid* (28 de marzo).
- L. (1903a): "Cosas de teatros", *El Liberal* (7 de febrero).
- (1903b): "Cosas de teatros", *El Liberal* (6 de febrero).
- (1903c): "Cosas de teatros", *El Liberal* (17 de febrero).
- (1904): "teatro Lírico", *El Liberal* (31 de mayo).
- (1911): "De teatros", *El Liberal* (5 de febrero).
- L.R. (1915) "Veladas teatrales", *La Época* (11 de septiembre).
- LAMARCA, LUIS (1841): *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo de Valenciano por el socio de mérito del mismo D. Luis Lamarca*, Valencia, López y Cía.
- LASERNA, JOSÉ (1897): "Los teatros", *El Imparcial* (18 de diciembre).
- (1901): "Los teatros", *El imparcial* (8 de enero).
- (1901): "Los teatros", *El imparcial* (9 de octubre).
- (1904): "Los teatros", *El Imparcial* (11 de mayo).
- (1907a): "Los teatros", *El Imparcial* (20 de octubre).
- (1915a): "Los teatros", *El Imparcial* (21 de septiembre).

- (1915b): “Los teatros”, *El Imparcial* (12 de octubre).
 - (1915c): “Los teatros”, *El Imparcial* (22 de octubre).
 - (1915d): “Los teatros”, *El imparcial* (5 de noviembre).
 - (1925a): “Los estrenos de ayer”, *El Imparcial* (25 de noviembre).
- LATORRE, CARLOS (1839): *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- LATORRE, M. (1909): “Desde el Escorial”, *El Imparcial* (13 de agosto).
- LÁZARO, ÁNGEL (1929): “Lección de actor”, *La Libertad* (3 de noviembre).
- LLADRÓ Y MALLÍ, RAMÓN (1889): *Lo Ideal. Tres tratados afines*, Valencia Imprenta casa de beneficencia.
- LÓPEZ PINILLOS, JOSÉ (1903a): “Alhambra”, *El Globo* (21 de febrero).
- (1903b): “Alhambra”, *El Globo* (28 de febrero).
 - (1920): *Como se conquista la notoriedad*, Madrid, Editorial Pueyo.
- LÓPEZ RUBIO, JOSÉ (1923): “El humor en el teatro ruso del Pájaro azul de Berlín”, *Buen humor* (4 de marzo).
- LUZÁN, IGNACIO (1751): *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*, Gabriel Ramírez, Madrid.
- M.F.A. (1923b): “Veladas teatrales”, *La Época* (8 de septiembre).
- M.F.A (1931): “El actor Ricardo Calvo en el Fuencarral”, *La Voz* (2 de diciembre).
- M.N. (1931): “Del escenario a la pantalla”, *Estampa* (23 de mayo).
- MACHADO, ANTONIO (1919): “En el Español”, *El País* (1 de marzo).
- (1922): “Los teatros”, *La Libertad* (25 de octubre).
- MACHADO, MANUEL (1919a): “Los teatros”, *El Liberal* (12 de enero).
- (1919b): “El arte en el teatro”, *Cosmópolis* (nº2 febrero).
 - (1920a): “Los teatros”, *La Libertad* (2 de octubre).
 - (1920b): “El arte en el teatro”, *La Libertad* (31 de octubre).
 - (1921): “Los teatros”, *La Libertad* (2 de noviembre).
 - (1923a): “Los teatros”, *La Libertad* (2 de septiembre).
 - (1923b): “Los teatros”, *La Libertad* (18 de enero).
 - (1923c): “Los teatros”, *La Libertad* (20 de enero).
 - (1925a): “El teatro”, *La Libertad* (8 de octubre).
 - (1925b): “El teatro”, *La Libertad* (3 de diciembre).
 - (1925c): “El teatro”, *La Libertad* (12 de noviembre).
 - (1927): “El teatro español”, *La Libertad* (11 de diciembre).

- MAQUIAVELO (1915): “Entre llamas”, *Heraldo militar* (2 de julio).
- MARÍN ALCALDE, ALBERTO (1918): “El teatro de los clásicos”, *La Acción* (4 de octubre).
- (1919a): “El teatro”, *La Acción* (12 de enero).
 - (1923b): “El teatro”, *La Acción* (22 de septiembre).
- MARQUERÍE, ALFREDO (1957): “Ha muerto Mariano Asquerino” *ABC*, (6 de diciembre).
- (1958): “Fama y nostalgia”, *ABC* (7 de agosto).
- MARQUINA, RAFAEL (1923): “Morano en Shylock”, *Heraldo de Madrid* (25 de septiembre).
- (1925): “Los teatros”, *Heraldo de Madrid* (22 de octubre).
 - (1927): “Movimiento teatral”, *Heraldo de Madrid* (13 de enero).
- MARSILLACH, ADOLFO (1911): “Teatros”, *El Liberal* (16 de noviembre).
- (1916a): “Teatros”, *El Liberal* (21 de febrero).
 - (1916b): “Miscelanea”, *El Liberal* (28 de marzo).
 - (1916c): “Gacetilla”, *El Liberal* (8 de agosto).
 - (1917): “Teatros”, *El Liberal* (29 de enero).
 - (1924): “Benavente, en Barcelona”, *El Imparcial* (27 de marzo).
 - (1933): “El teatro en Barcelona”, *ABC* (16 de febrero).
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, AUGUSTO (1948): *Los teatros de Madrid*, Madrid, José Ruiz Alonso.
- MAYRAL, JOSÉ L. (1920): “El ocaso de los demonios en el teatro de la Princesa”, *La Voz* (21 de octubre).
- (1923a): “Los teatros”, *Buen Humor* (30 de septiembre).
 - (1923b): “Las cosas de los teatros”, *Buen Humor* (2 de septiembre).
- MENÉNDEZ ORMAZA, JOAQUÍN (1929): “Una carta del padre”, *El Imparcial* (20 de octubre).
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (2009): *Historia de las ideas estéticas en España, siglo XVII*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- MENIPO (1933): “Morano”, *ABC* (20 de abril).
- MESA, ENRIQUE DE (1921): “Informaciones teatrales”, *La Correspondencia de España* (17 de octubre).
- (1923a): “Sanson”, *La Correspondencia de España* (8 de septiembre).
 - (1923b): “El honor de los demás”, *La Correspondencia de España* (1 de octubre).

- (1923c): “Beneficio de D. Francisco Morano”, *La Correspondencia de España* (25 de octubre).
 - (1923d): “Teatro Español”, *La Correspondencia de España* (18 de enero).
 - (1927): “De la vida teatral”, *El Imparcial* (13 de enero).
 - (1928): “Estreno de Tigre Juan”, *El Imparcial* (7 de diciembre).
- MILÀ Y FONTANALS, MANUEL (1948): *Manual de declamación*, Barcelona, Imprenta y fundición de Pons y Co.
- MILLÁ GACIO, LUIS (1914): *Tratado de tratados de declamación*, Barcelona, Biblioteca teatro mundial.
- MIQUIS, ALEJANDRO (1902a): “Novedades teatrales”, *El País* (7 de marzo).
- (1902b): “Por los teatros”, *El País* (3 de diciembre).
 - (1907) “La semana teatral”, *Nuevo Mundo* (31 de octubre).
 - (1910): “La semana teatral”, *Nuevo Mundo* (28 de julio).
 - (1915): “Semana teatral”, *Nuevo Mundo* (15 de octubre).
 - (1919a): “El alcalde de Zalamea”, *Nuevo Mundo* (14 de febrero).
 - (1919b): “El verso en el teatro”, *Nuevo Mundo* (18 de abril).
 - (1919c): “Semana teatral”, *Nuevo Mundo* (10 de octubre).
 - (1925): “Morano, Morano, Morano”, *La Esfera* (5 de diciembre).
 - (1927): “Morano, confesado”, *La Esfera* (5 de noviembre).
 - (1928): “El teatro nacional, veinte años después”, *La Esfera* (18 de febrero).
 - (1930): “Semana teatral”, *La Esfera* (24 de mayo).
 - (1933): “Ha muerto Paco Morano”, *Nuevo Mundo* (7 de abril).
- MISS-TERIOSA (1902a): “Crónica teatral”, *El Día* (17 de febrero).
- (1902b): “Teatro de la comedia”, *El Día* (25 de febrero).
 - (1902c): “Cosas de teatros”, *El Día* (7 de marzo).
 - (1903): “Kean”, *La Correspondencia militar* (21 de febrero).
- MONTERO ALONSO, JOSÉ (1961): “Como eran los que ya no son”, *ABC* (17 diciembre).
- MONTIANO Y LUYANDO, AGUSTÍN (1753): *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Joseph de Orga, Madrid.
- MORALES DE ACEVEDO, E. (1932): Música, teatro, cine, *La Correspondencia* (3 de marzo).
- MORANO, FRANCISCO (1902): “Los actores que escriben”, *La Correspondencia de España* (9 de marzo).
- (1908): “Del primer actor Sr. Morano”, *El Liberal* (12 de diciembre).

- (1922): “De Raquel Meller dicen”, *La Canción popular* (1 de abril).
- MORI, ARTURO (1915a): “Teatros”, *El País* (11 de octubre).
- (1915b): “Teatros”, *El País* (2 de noviembre).
- (1918): “Comedias, cómicos y autores”, *El Sol* (21 de noviembre).
- (1919a): “Comedias, cómicos y autores”, *El País* (12 de enero).
- (1919b): “Comedias, cómicos y autores”, *El País* (16 de enero).
- (1919c): “Beneficio de Francisco Morano”, *El País* (2 de abril).
- (1920a): “Ante la escena”, *El País* (14 de marzo).
- (1920b): “Ante la escena”, *El País* (14 de diciembre).
- (1920c): “Ante la escena”, *El País* (17 de diciembre).
- (1925): “Los cómicos que vuelven”, *Nuevo Mundo* (28 de agosto).
- (1926): “Dialéctica y murmuración”, *La Esfera* (11 de diciembre).
- MUÑOZ, MIGUEL (1919): “La adjudicación del teatro Español”, *El Día* (10 de agosto).
- NARBONA, RAFAEL (1933): “Lo que eran los autores a los veinte años”, *La Voz* (9 de octubre).
- NAVARRO, ANTONIO (1917): “Morano en Madrid”, *La Nación* (7 de septiembre).
- (1918): “La temporada teatral en Madrid 1918-1919”, *La Ilustración española y americana* (8 de octubre).
- (1919): “Palma, antesala de la gloria”, *Baleares* (10 de junio).
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2008): *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva.
- P. DE R. (1911a): “Español”, *El Liberal* (28 de febrero).
- (1911b): “Español”, *El Liberal* (16 de marzo).
- PARELLADA, PABLO Melitón González (1918): “Cosas de teatro”, *ABC* (10 de marzo).
- PÁRMENO (1917): “La locura de Morano”, *Heraldo de Madrid* (7 de diciembre).
- PELÁEZ, ANDRÉS (ed.) (1993): *Historia de los teatros nacionales (1939-1962) Vol. I*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- PÉREZ, DARÍO (1929): “Figuras de España”, *La Libertad* (6 de diciembre).
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN (1915a): “Las máscaras”, *España* (8 de octubre).
- (1915b): “Las máscaras”, *España* (21 de octubre).
- (1915c): “Las máscaras”, *España* (28 de octubre).
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1918): “Un asunto de actualidad. Concesión del teatro Español”, *El Sol* (1 de octubre).

- PÉREZ LUGÍN, ALEJANDRO (1909): “Artistas de la escena”, *Por esos mundos* (1 de mayo).
- (1914): “De Madrid al cielo”, *Heraldo de Madrid* (15 de febrero).
- (1918): “El latiguillo”, *Heraldo de Madrid* (5 de noviembre).
- PÉREZ NIEVA, ALFONSO (1897): “Revista de Madrid”, *La Dinastía* (10 de octubre).
- (1899): “Revista de Madrid”, *La Dinastía* (14 de mayo).
- (1903): “Revista de Madrid”, *La Dinastía* (1 de marzo).
- PÉREZ ZÚÑIGA, JUAN (1930): “Madrid cómico”, *La Libertad* (17 de agosto).
- (1933): “Madrid cómico”, *La Libertad* (2 de abril).
- PIPI (1923b): “La semana teatral”, *España* (16 de septiembre).
- PIZARROSO, ANTONIO (1867): *El arte de la declamación*, Madrid, Imprenta de R. Larajos.
- POLINOMIO (1915a): “De teatros”, *La Correspondencia militar* (11 de septiembre).
- (1915b): “De teatros”, *La Correspondencia de España* (9 de octubre).
- PONTES BAÑOS, JOSÉ (1919): “Impresiones de un espectador”, *El Globo* (17 de febrero).
- PRAT Y GIL, EUGENIO (1898): “Temporada teatral de primavera”, *El Álbum iberoamericano* (14 de abril).
- PRIETO, ANDRÉS (2001): *Teoría del arte dramático*, ed. Javier Vellón Lahoz, Madrid, Fundamentos.
- PRIZ, HERNANDO DE (1898): “La dama de las camelias”, *La Correspondencia militar* (8 de enero).
- PROHENS Y JUAN, LORENZO (1899): *Indicaciones sobre la declamación*, Palma, Tipografía de Umbert y Mir.
- R. (1911): “De teatros” *El Liberal* (25 de enero).
- R.B. (1900): “Estreno de La barcarola”, *Heraldo de Madrid* (21 de abril).
- RESMA, JOSEPH DE (TRAD) (1783): *El arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.* Madrid, Joaquim de Ibarra.
- REZANO, ANTONIO (1768): *Arte cómico. Desengaño en que viven y executan las comedias. Tratado sobre la cómica parte principal en la representación, Segundo papel que trata de los afectos, acciones, carácter, y arreglo de voz*, Madrid, Juan Yuste.
- RIBAS, GERARDO (1928): “Dime lo que comes...”, *Heraldo de Madrid* (14 de diciembre).
- RICCOBONI, FRANCOIS (1750): *L’art du théâtre*, París, C.f. Simon.

- RÍOS CARRATALÁ, JUAN (1996): “Las obras para casas particulares de Antonio Rezano Imperial”, en *El teatro español en el siglo XVIII, separata de: Actas del congreso Internacional sobre el teatro español del siglo XVII (1994)*, Lérida, Universitat de Lleida, 1996, pp 687-706.
- RIVAS CHERIF, CIPRIANO (1924): “Teatros”, *España* (29 de marzo).
- (1925): “Morano en la Latina”, *Heraldo de Madrid* (10 de octubre).
- (1930): “Clasicismo y modernidad”, *ABC* (2 de enero).
- (1931): “A propósito del teatro Español”, *El Imparcial* (9 de julio).
- (1991): *Cómo hacer teatro, apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Madrid, Pre-textos.
- (2013): *Artículos de teoría teatral*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA (2004): “Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles”, en *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior, pp 319-370.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, A. (1926): “Información teatral”, *El Sol* (22 de diciembre).
- RODRÍGUEZ DE MURVIEDRO, VICENTE (1925): “¡Maestro, perdónalo!", *La Voz* (11 de septiembre).
- ROJAS PACHECO, ALFONSO (1900) “Los teatros”, *La Nación militar* (30 de diciembre).
- ROMEA, JULIÁN (1863): *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere.
- ROMERO CUESTA, JOSÉ (1929): “Ricardo Calvo y el tesoro dramático español”, *Heraldo de Madrid* (24 de enero).
- ROS, FÉLIX (1966): “El valor de la palabra”, *La Vanguardia española* (15 de junio).
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (2009): “Introducción a Romea, Julián: *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes del teatro*, Madrid, Fundamentos.
- RUBIO, PEPE (1927): *Mis memorias*, Madrid, Francisco Beltrán.
- RUFINO BLANCO-FOMBONA (1917): “Por tierras de Galicia”, *La Nación* (17 de diciembre).
- RUIZ Y CONTRERAS, LUIS (1930): *Medio siglo de teatro infructuoso*, Madrid, Sociedad general española de librería.
- RUIZ MORAGAS, CARMEN (1927): “¿Crisis en el Sindicato de Actores?", *Heraldo de Madrid* (30 de julio).
- SÁ DEL REY, ENRIQUE (1907a) “Figuras del teatro”, *El Arte del teatro* (1 de septiembre).

- (1907b) “Los ojos de los muertos”, *El arte del teatro* (1 de diciembre).
- SALVADOR, ANTONIO DE (1927): “¿Crisis en el Sindicato de Actores?”, *Heraldo de Madrid* (16 de julio).
- SÁNCHEZ ESTEVAN, ISMAEL (1946): *María Guerrero*, Barcelona, Iberia.
- SANDOVAL, LUIS DE (1917): “Cómicos y danzantes”, *El Día* (12 de julio).
- SASSONE, FELIPE (1930a): “Marcial Morano”, *ABC* (16 de marzo).
- (1930b): “En el novenario de Francisco Morano”, *ABC* (7 de abril).
- (1931): *Por el mundo de la farsa, palabras de un farsante*, Madrid, Renacimiento.
- SCARAMOUCHE (1930): “Dimes y diretes teatrales”, *Muchas gracias* (21 de mayo).
- SEGUNDO APUNTE, EL (1900): “De teatros”, *Heraldo de Madrid* (16 de marzo).
- SEGURA, JOAQUÍN (1903): “Nina la loca”, *Vida galante* (11 de febrero).
- SEPÚLVEDA, ENRIQUE (1898): “Madrid teatral”, *La Época* (3 de diciembre).
- SERRANO (1902) “En honor de Campoamor”, *El País* (18 de febrero).
- SIMÓN, ADA; CALLE, EMILIO (2007): *La rival de la reina*, Madrid, Espasa Calpe.
- SORIA TOMÁS, GUADALUPE (2010): *La formación actoral en España*, Madrid, Fundamentos.
- SORIANO, JOAQUÍN (1932): “Anoche en el circo Price”, *Heraldo de Madrid* (11 de marzo).
- SPARTITO (1897): “Los teatros”, *La Correspondencia militar* (24 de diciembre).
- SYLVIO SYLVERIA (1919): “Informaciones teatrales”, *La Correspondencia de España* (14 de febrero).
- T. (1904): “En Lara”, *La Correspondencia de España* (7 de mayo).
- TAPIA, LUIS (1917): “Coplas del día”, *El Imparcial* (5 de marzo).
- TRAGIENSE, LAURISO (1798): *Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*, Madrid, Imprenta Real.
- TRENAS, JULIO (1970): “Proscenio teatral”, *ABC* (4 de marzo).
- UN MORENO (1915): “Teatro de la Princesa”, *El Heraldo militar* (29 de octubre).
- V.V.A.A (1888): *Teatro Español. Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal.
- VALBUENA FERNÁNDEZ, ANA ISABEL (1999): “Tres hombre y un texto «sobre los vicios y defectos del teatro moderno”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 6, 155-171.

- VALLADARES Y SAAVEDRA, RAMÓN (1848): *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días antecediéndolas algunos principios de poética, música y declamación*, Madrid, Imprenta de la publicidad.
- VALLE INCLÁN, RAMÓN DEL (1907) “Una carta”, *El Imparcial* (26 de noviembre).
- VICENT, MANUEL (1981): “Guillermo Marín en el carro de la farándula”, *El País* (5 de diciembre).
- VICO, MANUEL (1922a): “El dux de Venecia”, *Nuevo Mundo* (6 de octubre).
- (1922b): “¡Dos duros de sueldo!”, *Buen Humor* (15 de octubre).
- VILA SAN JUAN, PABLO (1956): *Memorias de Enrique Borrás*, Barcelona, A.H.R.
- (1973): “La evolución del actor”, *La Vanguardia española* (20 de enero).
- VILLA, ANTONIO DE LA (1932): “La frialdad del presupuesto ante el problema del teatro”, *La Libertad* (23 de abril).
- VIVES VERGER, ENRIQUE (1917): “Francisco Morano”, *Baleares* (21 de abril).
- VV.AA. (2011): *Diccionario del cine iberoamericano*, Madrid, SGAE.
- VVAA. (1910): “Una protesta”, *Heraldo de Madrid* (15 de octubre).
- VVAA. (1932): “Una instancia al ministro de Instrucción Pública”, *El Imparcial* (25 de marzo).
- ZACCONI, ERMETE (1955): *Recuerdos y batallas*, Buenos Aires, Hachette.
- ZAMACOIS, EDUARDO (1911): *Desde mi butaca*, Barcelona, Maucci.
- ZEDA, vease FERNÁNDEZ VILLEGAS, FRANCISCO (1904): “Veladas teatrales”, *La Época* (11 de mayo).
- (1910): “Veladas teatrales”, *La Época* (8 de diciembre).
- (1911a): “El alcalde de Zalamea en el Español”, *La Época* (19 de enero).
- (1911b): “El pobre Yorick”, *La Época* (5 de febrero).
- (1911c): “El beneficio de Morano”, *La Época* (16 de marzo).
- (1915a): “Papá Lebonnard”, *La Época* (13 de septiembre).
- (1915b): “El centenario”, *La Época* (30 de septiembre).
- (1915c): “El beneficio de Morano”, *La Época* (2 de noviembre).
- (1915d): “Elisa Boldún”, *La Época* (11 de mayo).
- ZEGLIRSCOSAC, FERMÍN EDUARDO (1800): *Tratado de las pasiones*, Madrid, Sancha.
- ZOZAYA, ANTONIO (1920): “Crónica: Ricardo Calvo”, *La Libertad* (3 de marzo).
- (1924): “El drama inédito”, *La Libertad* (5 de octubre).
- (1925b): “El viaje infinito”, *Mundo Gráfico* (7 de julio).
- ZÚÑIGA, ÁNGEL (1950): “La lección de Louis Jouvet”, *ABC* (17 de septiembre).

APÉNDICES

A) Tabla de grabaciones de Francisco Morano en cilindros y discos de 78rpm

Título de la grabación	Obra de procedencia	Autor	Fecha catálogo	Casa y referencia
Quintillas	<i>La barcarola</i>	Eugenio Sellés	C.1904	Cil 21 Colección Regordosa
	<i>La esposa del vengador</i>	Echegaray	C.1904	Cil 20 Colección Regordosa
	<i>El gran galeoto</i>	Echegaray	C.1904	Cil. 19 Colección Regordosa
Fragmento de leonello	<i>Prólogo de un drama</i>	Echegaray	C.1904	Cil 18 Colección Regordosa
Acto I – Décimas (I, 102-172)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	1912	Odeon A135.301
Acto IV- Monólogo (II, 2146-2187)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	1912	Odeon A135.067
Leyenda (III, IX, 3317-3373)	<i>Traidor, inconfeso y marir</i>	Zorrilla	1914	Odeon A135.069
Historia de Otello (I, III)	<i>Otelo</i>	William Shakespeare	1914	Odeon A135.038
Fragmento (I, V, 548-618)	<i>El prólogo de un drama</i>	Echegaray	1914	Odeon A135.066
Leyenda	<i>En el seno de la muerte</i>	Echegaray	1914	Odeon 68667
Acto 3º (III, 405-514)	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca	1914	Odeon A135.068
Consejos (II, 682-744)	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca	1914	Odeon A135.047
Escena de la apuesta (I, I, XII, 441-525)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	1914	Odeon A135.048
Prólogo	<i>Los intereses creados</i>	Benavente	1914	Odeon 68645

B) Tabla de grabaciones de Ricardo Calvo en discos de 78rpm

Título de la grabación	Obra de procedencia	Autor	Fecha catálogo	Casa y referencia
Escena del Comendador (Sin referencias)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Julio 1914	Odeon A135.399
Escena de Federico (II, 1911-1975)	<i>El castigo sin venganza</i>	Lope de Vega	Julio 1914	Odeón A135.414
Escena de Alonso (III, 2904-2954)	<i>No hay burlas con el amor</i>	Calderón de la Barca	Julio 1914	Odeón A135.346
Escena de Amor (I, IV, III, 2162-2223)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Julio 1914	Odeon A135.370
Escena final del drama (II, III, II, 3668-3669)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Julio 1914	Odeon A135.398
Escena ante la tumba (II, I, II, 2896-2973)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Julio 1914	Odeon A135.382
Escena del cementerio (II, I, V, 3034-3113)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Julio 1914	Odeon A135.415
Escena del acto III (con Javaloyes) (III, IV)	<i>El gran galeoto</i>	Echegaray	Julio 1914	Odeon A135.400
Prólogo (Prólogo, IV)	<i>El gran galeoto</i>	Echegaray	Julio 1914	Odeon A135.401
Escena del acto III (con Javaloyes)	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Julio 1914	Odeon A135.402
Escena del balcón	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Julio 1914	Odeon A135.402
«La princesa está triste...»	<i>Sonatina</i>	Rubén Darío	Julio 1914	Odeon A135.347
«Corriendo van por la vega...»	<i>Oriental</i>	Zorrilla	Julio 1914	Odeon A135.348

«De un grupo es acompañado...»	<i>Amores de Avenzaiden</i>	Manuel Fernández y González	Julio 1914	Odeon A135.349
«¡Hay mísero de mí» (I, 102-172)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Junio 1918	Odeon 138.551
Décimas (II, 2148-2187)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Junio 1918	Odeon 138.552
Monólogo de la prisión (IV, V, 1753-1807)	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Duque de Rivas	Junio 1918	Odeon 138558
Monólogo de la selva (III, III, 891-1000)	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Duque de Rivas	Junio 1918	Odeon 138554
Canto a la espada (II,III)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Junio 1918	Odeon 138567
Escena de amor (II, VII)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Junio 1918	Odeon 138567
Escena (II, 249-298)	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	Junio 1918	Odeon 138568
«Yo voy soñando caminos...»	<i>Espina de una pasión</i>	Antonio Machado	Junio 1918	Odeon 138.555
«¿Recuerdas que querías...?»	<i>Soneto a Margarita</i>	Rubén Darío	Junio 1918	Odeon 138.555
(Sin referencia)	<i>Flor de un día</i>	Francisco Camprodón	Junio 1918	Odeon 138.556
(Sin referencia)	<i>Elegía a Granada</i>	Villalpessa	Junio 1918	Odeon 138.557
(Sin referencia)	“ <i>Poderoso caballero</i> ”	Quevedo	Junio 1918	Odeon 138.558
(Sin referencia)	<i>El pirata</i>	Espronceda	Junio 1918	Odeon 138.559
(Sin referencia)	<i>El estudiante de Salamanca</i>	Espronceda	Junio 1918	Odeon 138.560

«Juventud, dividido tesoro...»	<i>Canción de otoño en primavera</i>	Rubén Darío	Junio 1918	Odeon 138.561
«Ojos claros, serenos...»	<i>Ojos claros serenos</i>	Gutierre de Cetina	Junio 1918	Odeon 138.562
«Yo os quiero confesar, don Juan...»	<i>Soneto</i>	Argensola	Junio 1918	Odeon 138.562
Soneto de la rosa (II, 1652-1655)	<i>El príncipe constante</i>	Calderón	Junio 1918	Odeon 138.562
«Cairvar yace dormido...»	<i>Oscar y Malvina</i>	Espronceda	Junio 1918	Odeon 138.563
«Escribidme una carta...»	<i>¡Quien supiera escribir!</i>	Campoamor	Junio 1918	Odeon 138.564
Canto III, II	<i>El tren expreso</i>	Campoamor	Junio 1918	Odeon 138.565
(Sin referencia)	<i>Rimas</i>	Bécquer	Junio 1918	Odeon 138.566
«Cerraron sus ojos...»	<i>¡Qué solos se quedan los muertos!</i>	Bécquer	Junio 1918	Odeon 138.569
«¡Ya viene el cortejo!»	<i>La marcha triunfal</i>	Rubén Darío	Junio 1918	Odeon 138.570
Décimas de la gruta (I, 102-172)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Marzo 1922	Gramophone AE112
Monólogo del cuarto acto (II, 2148-2187)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Marzo 1922	Gramophone AE112
Canto a la espada (II, III)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Marzo 1922	Gramophone AE125
Réplica al Virrey (Con Rafael Calvo) (III, III)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Marzo 1922	Gramophone AE125
Monólogo de la cárcel (IV, V, 1753-1807)	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Duque de Rivas	Marzo 1922	Gramophone AE126

Monólogo del campamento III, VIII, 1212-1339	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Duque de Rivas	Marzo 1922	Gramophone AE126
«De un grupo es acompañado...»	<i>Amores de Avenzaiden</i>	Fernández y González	Marzo 1922	Gramophone AE113
«¡Ya viene el cortejo!»	<i>La marcha triunfal</i>	Rubén Darío	Marzo 1922	Gramophone AE113
Escena de la apuesta (I, I, 441-525)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Marzo 1924	Gramophone AE136
Escena del amor (I, IV, 2170-2223)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Marzo 1924	Gramophone AE136
Escena del cementerio 1 (II, I, III, 2896-2973)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Marzo 1924	Gramophone AE137
Escena del cementerio 2 (II, I, V, 3034-3113)	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	Marzo 1924	Gramophone AE137
Arenga del segundo acto (con Rafael Calvo y Fernando Porredón) (II, VII)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Marzo 1924	Gramophone AE150
Soneto a las rosas (II, 1652-1655)	<i>El príncipe constante</i>	Calderón de la Barca	Marzo 1924	Gramophone AE150
«Yo os quiero confesar, don Juan...»	<i>Soneto a doña Elvira</i>	Argensola	Marzo 1924	Gramophone AE150
«Yo voy soñando caminos...»	<i>Espina de una pasión</i>	Antonio Machado	Marzo 1924	Gramophone AE150
Presentación de los cadetes	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Marzo 1924	Gramophone AE151
Versos de la flauta	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Marzo 1924	Gramophone AE151
Monólogo de la aparición	<i>El zapatero y el rey</i>	Zorrilla	Marzo 1924	Gramophone AE151

«El ciego sol se estrella...»	<i>Castilla</i>	Manuel Machado	Marzo 1924	Gramophone AE191
«Fue valiente...»	<i>Oliveretto de Fermo</i>	Manuel Machado	Marzo 1924	Gramophone AE191
«A un cruzado caballero...»	<i>Un caso</i>	Rubén Darío	Marzo 1924	Gramophone AE191
«¿Recuerdas que querías...?»	<i>Soneto a Margarita</i>	Rubén Darío	Marzo 1924	Gramophone AE191
«La princesa está triste...»	<i>Sonatina</i>	Rubén Darío	Marzo 1924	Gramophone AE172
«Corriendo van por la vega...»	<i>Oriental</i>	Zorrilla	Marzo 1924	Gramophone AE172
«Yo soy como las gentes...»	<i>Adelfos</i>	Manuel Machado	Marzo 1924	Gramophone AE3026
«Si Dios me permitiera...»	<i>Madrigal</i>	Julio Flores	Marzo 1924	Gramophone AE3026
Arenga del segundo acto (con Guillermo Marín y L. Gori) (II, VII)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Julio 1930	Gramophone AE2921
Réplica al virrey (con Guillermo Marín) (III, III)	<i>La Tizona</i>	Alarcón y Godoy	Julio 1930	Gramophone AE2921
Décimas de la gruta (I, 102-172)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Julio 1930	Gramophone AE2935
Monólogo del cuarto acto (II, 2148-2187)	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Julio 1930	Gramophone AE2935
«De un grupo es acompañado...»	<i>Amores de Avenzaiden</i>	Fernández y González	Julio 1930	Gramophone AE2837
«¡ Ya viene el cortejo!»	<i>Marcha triunfal</i>	Rubén Darío	Julio 1930	Gramophone AE2837

«Corriendo van por la vega...»	<i>Oriental</i>	Zorrilla	Julio 1930	Gramophone AE2889
«La princesa está triste...»	<i>Sonatina</i>	Rubén Darío	Julio 1930	Gramophone AE2889
«Juventud, dividido tesoro...»	<i>Canción de otoño en primavera</i>	Rubén Darío	Julio 1930	Gramophone AE3005

C) Tabla de grabaciones de Carmen Ruiz Moragas en discos de 78rpm

Título de la grabación	Obra de procedencia	Autor	Fecha catálogo	Casa y referencia
La noche amorosa	<i>Los intereses creados</i>	Benavente	1925	Odeon 153.165
	<i>Cuento a Margarita</i>	Rubén Darío	1925	Odeon 153.166
Escena de amor	<i>Don Juan Tenorio</i>	Zorrilla	1925	Odeon 153.167
	<i>Idilio</i>	Gabriel y Galán	1925	Odeon 153.168
Décimas	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	1925	Odeon 153.169
	<i>La risa del agua</i>	Carlos Fernández Shaw	1925	Odeon 153.170
Amor, amor	<i>El mágico prodigioso</i>	Calderón	1925	Odeon 153.171
Capitán de los tercios de España	<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>	Marquina	1925	Odeon 153.172
Más quiero yo a Peribañez	<i>Peribañez y el comendador de Ocaña</i>	Lope de Vega	1935?	Gramophone Gy187
Aprended flores de mí (II, 1217-1280)	<i>La moza de cántaro</i>	Lope de Vega	1935?	Gramophone Gy187

D) Tabla de grabaciones de Enrique Borrás en discos de 78rpm

Título de la grabación	Obra de procedencia	Autor	Fecha catálogo	Casa y referencia
Relación del sueño (con Srta. Cózar)	<i>Tierra baja</i>	Guimerà	1918	Odeon 99967
Historia de Said	<i>Mar y cielo</i>	Guimerà	1918	Odeon 99968
Historia de Said	<i>Mar y cel</i>	Guimerà	1918	Odeon 99969
Explicació del somni	<i>Terra baixa</i>	Guimerà	1918	Odeon 99970
Càntic	<i>La sardana</i>	Maragall	1918	Odeon 57023
Cant de Guillem de Rocafort	<i>Las euras del Mas</i>	Pitarra	1918	Odeon 57026
Rondalla	<i>La banda de bastardia</i>	Pitarra	1918	Odeon 57024
Balada del mestre Jordi	<i>Lo Ferrer de Tall</i>	Pitarra	1918	Odeon 57025
«Leonor, si existes desdichada...» (IV, V, 1773-1807)	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	Duque de Rivas	1918	Odeon 57028
La carta (III, I, V)	<i>Juan José</i>	Dicenta	1918	Odeon 57031
«Perdonadme...» III,	<i>Mar y cielo</i>	Guimerà	1918	Odeon 57030
Historia del consejero traidor (III,I)	<i>En Flandes se ha puesto el sol</i>	Marquina	1918	Odeon 57032
Historia de la gitana (VII, I)	<i>El nuevo Tenorio</i>	Bartrina, Arús y Arderiu	1918	Odeon 57034
La inquisición a u n t a	<i>El nuevo Tenorio</i>	Bartrina, Arús y Arderiu	1918	Odeon 57035

El món és molt gran... I,	<i>Jesús que torna</i>	Guimerà	1918	Odeon 57041
La guerra III,	<i>Jesús que torna</i>	Guimerà	1918	Odeon 57042
«Sé que fui loco...»	<i>La situación del teatro</i>	Enrique Borrás	1933	Archivo de la palabra A.10.029
Consejos del alcalde a su hijo (II, 682-744)	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca	1933	Archivo de la palabra A.10.029
«Para mí la literatura...»	<i>Sé que fui loco</i>	Enrique de Mesa	1933	Archivo de la palabra A.10.029
	<i>La pomera vella</i>	I. Iglesias	1935	Odeon 184.174
	<i>Una canço</i>	J.M de Sagarra	1935	Odeon 184.176

E) Tabla cronológica de representaciones en Madrid de *La vida es sueño*

Mes y año	Intérprete protagonista	Sala
Marzo 1900	José González	Teatro Moderno
Abril 1900	Francisco Fuentes	Teatro Español
Junio 1902	Antonio Vico	Teatro Español
Octubre 1905	Francisco Tressols	Teatro de Price
Diciembre 1910	Ricardo Calvo	Teatro Español
Noviembre 1911	Enrique Borrás	Teatro Español
Noviembre 1911	Ricardo Calvo	Teatro Español
Septiembre 1913	Enrique Borrás	Teatro Price
Marzo 1915	Enrique Borrás	Teatro Español
Octubre 1916	Enrique Borrás	Teatro de la Comedia
Noviembre 1916	Enrique Borrás	Teatro Price
Marzo 1917	Ricardo Calvo	Teatro Cervantes
Abril 1917	Enrique Borrás	Teatro Infanta Isabel
Noviembre 1918	Ricardo Calvo	Teatro Español
Febrero 1920	Ricardo Calvo	Teatro Español
Diciembre 1920	Enrique Borrás	Teatro Centro

Diciembre 1920	Ricardo Calvo	Teatro Español
Octubre 1921	Ricardo Calvo	Teatro Español
Diciembre 1923	Ricardo Calvo	Teatro Español
Septiembre 1928	Ricardo Calvo	Teatro de la Princesa
Noviembre 1929	Ricardo Calvo	Teatro Español
Octubre 1930	Enrique Borrás	Teatro Calderón
Junio 1931	Ricardo Calvo	Plaza Armería
Octubre 1931	Ricardo Calvo	Teatro Fuencarral
Diciembre 1931	Ricardo Calvo	Teatro Fuencarral
Mayo 1932	Ricardo Calvo	Teatro de La Latina
Febrero 1933	Enrique Borrás	Teatro Español
Diciembre 1935	Ricardo Calvo	Teatro Español

F) Tabla cronológica de representaciones en Madrid de *El alcalde de Zalamea*

Fecha	Intérprete	Teatro
Marzo 1901	Francisco Fuentes	Teatro Español
Marzo 1905	Enrique Borrás	Teatro de la Comedia
Febrero 1906	Enrique Borrás	Teatro de la Comedia
Enero 1908	Francisco Morano	Teatro de la Princesa
Enero 1911	Francisco Morano	Teatro Español
Septiembre 1918	Enrique Borrás	Teatro Centro
Febrero 1919	Francisco Morano	Teatro Centro
Marzo 1919	Ricardo Calvo	Teatro Español
Marzo 1919	Compañía de Emilio Portes	Teatro Cómico
Julio 1919	Compañía Emilio Portes	Teatro Fuencarral
Febrero 1919	Compañía Manrique Gil	Teatro La Latina
Noviembre 1920	Enrique Borrás	Teatro Centro
Marzo 1921	Emilio Portes	Teatro Cómico
Noviembre 1921	Enrique Borrás	Teatro Centro
Enero 1922	Miguel Muñoz	Teatro Fuencarral
Septiembre 1922	Miguel Muñoz	Teatro La Latina
Abril 1923	Enrique Borrás	Teatro Español
Enero 1924	Enrique Borrás	Teatro de La Latina

Octubre 1925	Enrique Borrás	Teatro Centro
Diciembre 1925	Emilio Portes	Teatro Fuencarral
Febrero 1926	Enrique Borrás	Teatro de la Latina
Octubre 1926	Francisco Morano	Teatro de La Latina
Octubre 1928	Ricardo Calvo	Teatro de la Princesa
Noviembre 1928	Francisco Morano	Teatro Fuencarral
Octubre 1929	Ricardo Calvo	Teatro Español
Febrero 1930	Enrique Borrás	Teatro Calderón
Abril 1930	Compañía Manrique Gil	Teatro Maravillas
Junio 1931	Enrique Borrás	Plaza de la Armería
Octubre 1931	Ricardo Calvo	Teatro Fuencarral
Noviembre 1931	Enrique Borrás	Teatro Español
Octubre 1932	Enrique Borrás	Teatro Español
Febrero 1933	Enrique Borrás	Teatro Español
Abril 1933	Enrique Borrás	Teatro Español
Abril 1934	Enrique Borrás	Plaza de las Ventas
Octubre 1935	Ricardo Calvo	Teatro Español

G) Tabla cronológica de representaciones en Madrid de *La moza de cántaro*

Mes y año	Intérprete protagonista	Sala
Marzo 1902	Carmen Cobaña	Teatro Español
Noviembre 1911	Pascuala Mesa	Teatro Español
Junio 1930	Isabel Barrón	Teatro Español
Octubre 1935	Asunción Casals	Teatro Español

H) Tabla del contenido del Cd de audio:

Número de pista	Actor/actriz	<i>Obra dramática</i>	Año de catálogo	Fragmento
Pista 1	F. Morano	<i>La vida es sueño</i>	1912	«Hay mísero de mí» (I, 102-172)
Pista 2	F. Morano	<i>La vida es sueño</i>	1912	«Hay Segismundo...» (II, 2146-2187)
Pista 3	R. Calvo	<i>La vida es sueño</i>	1918	«Hay mísero de mí» (I, 102-172)
Pista 4	R. Calvo	<i>La vida es sueño</i>	1918	«Es verdad...» (II, 2148-2187)
Pista 5	R. Calvo	<i>La vida es sueño</i>	1922	«Hay mísero de mí» (I, 102-172)
Pista 6	R. Calvo	<i>La vida es sueño</i>	1922	«Es verdad,...» (II, 2148-2187)
Pista 7	R. Calvo	<i>La vida es sueño</i>	1930	«Hay mísero de mí» (I, 102-172)
Pista 8	R. Calvo	<i>La vida es sueño</i>	1930	«Es verdad,...» (II, 2148-2187)
Pista 9	F. Morano	<i>El alcalde de Zalamea</i>	1914	«En tanto...» (II, 682-744)
Pista 10	E. Borrás	<i>El alcalde de Zalamea</i>	1933	«En tanto...» (II, 682-744),
Pista 11	C. Ruiz Moragas	<i>La moza de cántaro</i>	1935	«Aprended flores de mí» (II, 1217-1280)

Índice

Prólogo.....	11
I. Los registros.....	17
I.1. Los inicios: el fonógrafo.....	18
I.1.1. Antonio Vico.....	19
I.1.2. El fonógrafo en España.....	20
I.1.3. La colección Regordosa.....	21
I.1.4. Recitados en cilindros.....	22
I.1.5. El <i>Boletín Fonográfico</i> (1900-1902).....	23
I.1.6. Catálogos de cilindros españoles.....	24
I.2. El nuevo formato: el disco de pizarra (1899-1960).....	26
I.2.1. Gramophone (1905-1921). La herencia del canon fonográfico....	27
I.2.2. Odeon (1912-1918). Los inicios del canon clásico.....	30
I.2.3. Gramófono-La voz de su amo. (1922-1926). Rivalidad.....	34
I.2.4. Odeon (1923-1935). Una torpe reacción.....	36
I.2.5. Gramófono-La voz de su amo (1926-1932). El prestigio.....	39
I.2.6. El Archivo de La Palabra y un disco sin catálogo.....	41
II. Los actores.....	55
II.1. El indomable Francisco Morano (1876-1933).....	57
II.1.1. La aventura de ser actor.....	58
II.1.2. De galán cómico a primer actor: prestigio.....	67
II.1.3. Un actor consolidado.....	101
II.1.4. El actor y su carácter: Todo un personaje.....	118
II.1.5. La depuración del estilo.....	161
II.1.6. Madrid: de los grandes coliseos a los teatros de arrabal.....	185
II.1.7. La decadencia y muerte de un gran actor.....	229
II.2. Ricardo Calvo Agostí y los clásicos (1875-1966).....	253
II.2.1. Poesía, viajes y teatro: Los comienzos.....	253
II.2.2. La forja de un primer actor.....	271
II.2.3. El actor y su repertorio.....	299